Искусство КИНО

9 1977

Искусство кино

1977

9

Ежемесячный журнал
Основан в 1931 году

Орган Государственного Комитета
Совета Министров СССР по кинематографии
и Союза кинематографистов СССР

Издание Союза кинематографистов СССР
Цена 1 руб.
Рукописи не возвращаются
Фото и адреса актеров редакция не высылает

На 1-й стр. обложки
Лидия Федосеева-Шукшина в фильме
«Позови меня в даль светлую»
(режиссеры Г. Лавров, С. Любшин, «Мосфильм»)

На 2-й стр. обложки
Вверху:
Людмила Зайцева и Евгений Лебедев
в фильме «Воскресная ночь»
(режиссер В. Туров, «Беларусьфильм»)
Внизу:
Алиса Фрейндлих в фильме
«Служебный роман»
(режиссер Э. Рязанов, «Мосфильм»)

На 4-й стр. обложки
Андраш Балинт и Ева Чомош
в фильме «Незавершенная фраза»
(автор сценария и режиссер Золтан Фабри,
производство «Мафильм», Венгрия)

Содержание

Iskusstvo Kino
Cinema Art

Адрес редакции: 125319 Москва, ул. Усиевича, 9. Тел. 151-02-72
Сдано в набор 16.VI.1977
Подп. к печати 12.VIII.1977 А-10605
Формат бумаги 70×90 1/16
Печ. л. 12, усл. п. л. 14.
Тираж 54 000 экз. Заказ 1488
Чеховский полиграфический комбинат Союзполиграфпрома при Государственном комитете Совета Министров СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли.
г. Чехов, Московской области

Вдохновляющая забота партии

Поистине неоценима роль партии коммунистов-ленинцев в создании и развитии социалистического кинематографа, снискавшего за шестьдесят лет своего существования авторитет и признание во всем мире. Источник неиссякаемой творческой силы нашего кино, залог его постоянной молодости и боевитости — в верности идеалам Великого Октября, в кровной связи с заботами и свершениями народа, построившего общество развитого социализма и успешно созидающего коммунистическое будущее.

Советские кинематографисты постоянно ощущают плодотворное воздействие партийного руководства, отеческую заботу Центрального Комитета партии и лично Генерального секретаря ЦК КПСС, Председателя Президиума Верховного Совета СССР Леонида Ильича Брежнева о настоящем и будущем «важнейшего из искусств». Выступления Л. И. Брежнева по вопросам литературы и искусства, его неоднократные прямые обращения к мастерам советского кино стали прочным фундаментом для теоретического осмысления и практического решения задач, стоящих перед советской кинематографией в период развернутого строительства коммунизма.

С чувством глубочайшей благодарности и осознанием своей ответственности перед партией и народом художники экрана восприняли приветствие Генерального секретаря ЦК КПСС участникам и гостям Всесоюзного фестиваля в г. Риге, состоявшегося в год 60-летия Великого Октября.

Лаконичные строки приветствия поражают глубиной и многогранностью охвата проблем, жизненно важных сегодня для советского киноискусства. Непреходящее значение этого замечательного документа не исчерпывается лишь содержащимися в нем мудрыми, ясными и точными оценками современного состояния дел в нашем кинематографе. Каждый тезис приветствия выводит нас на орбиту глобальных размышлений о новых задачах и перспективах киноискусства как неотъемлемой части художественной культуры народа. Так, выдающимся примером марксистско-ленинского понимания общественной и эстетической сущности искусства является характеристика произведений экрана, завоевавших признание и успех у миллионов зрителей в годы после XXV съезда КПСС: «Такие произведения обогащают социальное мышление народа, его творческую память, действенно помогают воспитанию советского патриотизма и пролетарского интернационализма, активно противостоят идеологии империализма и буржуазной морали».

Это определение одновременно и удивительный по актуальности и многомерности критерий оценки значимости любого произведения искусства в наши дни и долговременный ориентир на главном пути творчества мастеров советского экрана. Изучение и осмысление приветствия участникам и гостям Всесоюзного кинофестиваля в г. Риге обогащает каждого из нас более глубоким и современным пониманием тех важных процессов, которые происходят в нашем обществе на современном этапе его развития.

Бесценный капитал, созданный героическими усилиями советского народа под руководством Коммунистической партии — мощный экономический и научно-технический потенциал страны, огромная армия квалифицированных кадров, богатейший опыт хозяйственного строительства, — дал обществу развитого социализма новые возможности для решения невиданных по размаху задач. Мобилизуя творческую

энергию трудящихся масс на их решение, партия проявляет постоянную заботу о воспитании коммунистической сознательности, готовности, воли и умения каждого гражданина страны творчески и самоотверженно участвовать во всенародном деле строительства коммунизма. Вопросы, связанные с этим, последовательно, глубоко рассматривались на XXIII, XXIV и XXV съездах КПСС и нашли конструктивное воплощение в целом ряде партийных документов последнего времени. Важнейшим вкладом в теорию и практику коммунистического строительства явился тезис Отчетного доклада ЦК КПСС XXIV съезду о возрастании на современном этапе общественного развития роли литературы и искусства в формировании мировоззрения советского человека, его нравственных убеждений, духовной культуры. Спустя пять лет, подводя итоги проделанной работы, Леонид Ильич Брежнев говорил с трибуны XXV съезда КПСС: «Сегодня мы можем сказать, что подход XXIV съезда к вопросам литературы и искусства полностью себя оправдал». Эту точку зрения Генерального секретаря ЦК КПСС всей душой разделяют деятели советского кино, с благодарностью вспоминая сегодня последовательность и мудрость партии, проявившуюся в разработке комплексной программы развития литературы и искусства, важнейшие направления которой были намечены в таких выдающихся документах последнего времени, как Постановления ЦК КПСС «О литературно-художественной критике», «О мерах по дальнейшему развитию советской кинематографии», «О работе с творческой молодежью».

Пять лет назад было опубликовано Постановление «О мерах по дальнейшему развитию советской кинематографии». И те успехи мастеров нашего экрана, которые отметил в своем приветствии участникам и гостям Всесоюзного кинофестиваля в г. Риге Л. И. Брежнев, являются прямым результатом серьезной и всесторонней работы, проделанной кинематографистами по предначертаниям Центрального Комитета партии.

Исходя из глубокого понимания внутренних закономерностей развития искусства, наша партия точно и справедливо оценила состояние дел в кинематографии. Отметив все положительное, что соответствовало возросшему значению советской кинематографии в деле коммунистического строительства, Центральный Комитет КПСС в своем Постановлении наметил конструктивную и всеобъемлющую программу идеологических, художественных и организационных мероприятий, конечная цель которой — повышение потенциала советского киноискусства в свете новых грандиозных задач, выдвигаемых бурно прогрессирующей жизнью общества развитого социализма.

За пять лет, прошедших со дня принятия этого документа, стала особенно очевидной благотворная сила его воздействия на развитие всего кинопроцесса в нашей стране. Постановление ЦК КПСС было принято и обнародовано в обстановке вдохновенной и напряженной работы всего советского народа во имя осуществления решений XXIV съезда партии, победного завершения девятой пятилетки, в обстановке, отмеченной мощным наступлением сил социализма на международной политической арене, утверждением позиций мира во всем мире. Чрезвычайно важно то, что именно в этот момент, знаменующий новый этап в поступательном развитии нашего общества, Центральный Комитет КПСС обратил внимание на необходимость более активного использования универсальных средств киноискусства в борьбе за коммунизм, призвал деятелей кино к овладению новыми высотами в разностороннем отображении жизни и созидательного труда народа, духовного мира советского человека, достижений развитого социалистического общества.

Постановление ЦК КПСС было воспринято как высшее проявление заботы партии о свободном полнокровном развитии художественного творчества в нашей стране, как знак безграничного доверия народа. Воодушевление — вот слово, которое определяет атмосферу, внесенную в жизнь нашего кинематографа Постановлением.

...Вспомним в этой связи слова одного из старейшин советского кино, выдающегося мастера кинопублицистики Малика Каюмова: «...этот важный партийный документ глубоко

вдохновил нас на создание высокоидейных и художественно полноценных картин, отвечающих самым актуальным и злободневным проблемам нашего времени. И мы как-то по-новому, прицельно взглянули на окружающую нас многогранную и вечно обновляющуюся жизнь, стараясь глубже осмыслить все, что определяет сегодняшний день советского человека-труженика, что составляет суть его духовного бытия».

Благотворные перемены, происшедшие в советском кино за последние годы и получившие высокую оценку партии, связаны прежде всего с решительным поворотом художников экрана к теме современности. Значение этого поворота ощущается не столько в количественном увеличении фильмов современной тематики, но прежде всего — в углубленности и серьезности исследования социальных, нравственных, психологических проблем эпохи, в последовательном стремлении кинематографистов к яркому, многогранному воплощению действительности.

Вспомним емкие строки Отчетного доклада ЦК КПСС на XXV съезде, посвященные обретению подлинно художественной формы в произведениях на так называемую «производственную тему». Леонид Ильич Брежнев говорил в этой связи о героях, с которыми встретились зрители в фильмах «Самый жаркий месяц», «Старые стены», «Здесь наш дом» и, наконец, «Премия». Сегодня можно с полным основанием утверждать, что факт появления этих фильмов на наших экранах глубоко закономерен. Каждый из них олицетворяет целеустремленный и кропотливый поиск на генеральном направлении современности, столь ясно и определенно обозначенном в Постановлении ЦК КПСС о кинематографии. Призыв партии «больше уделять внимания отображению труда и подвигов советского человека, его богатого внутреннего мира, утверждению идейных и нравственных ценностей нашего общества, советского образа жизни» стал актуальной программой творчества для всего многонационального коллектива советских кинематографистов.

На XXV съезде партии в Отчетном докладе Генерального секретаря ЦК КПСС Л. И. Брежнева была особо отмечена еще одна тема советского киноискусства, «которой в последние годы были посвящены правдивые, впечатляющие произведения, — подвиг советского народа в Великой Отечественной войне». Да, такие фильмы, как «Освобождение», «А зори здесь тихие...», «Горячий снег», «Они сражались за Родину», трилогия о Ковпаке, «Восхождение», талантливо и взволнованно поведали о силе духа советских людей, сокрушивших фашизм, дав молодому поколению счастливое чувство сопричастности подвигу отцов.

Советские кинематографисты творчески восприняли критику, содержащуюся в Постановлении ЦК КПСС, где было отмечено преувеличенное внимание авторов иных фильмов к персонажам, лишенным глубоких общественных интересов и твердых моральных устоев. Не случайно за последнее время в число значительных произведений вошли фильмы, посвященные моральной проблематике, повествующие о нравственных исканиях нашего современника.

Такие фильмы, как «Калина красная», «Романс о влюбленных», «Белый пароход», «Дочки-матери», «Единственная», «Мой добрый человек», «Невестка», «Мой друг — человек несерьезный», «Когда наступает сентябрь» и другие, проникнуты пафосом утверждения и поэтизации того, что составляет лучшие качества современного советского человека. Именно поэтому герои этих фильмов взволновали и обрадовали зрителей, которые увидели в них чутких и мудрых советчиков, способных дать ответы на вопросы, рожденные нашим временем.

Серьезная работа по перестройке кинематографа для детей обеспечила увеличение выпуска фильмов для юного зрителя, помогла поднять их художественный уровень. Среди удачных фильмов для подрастающего поколения — «Точка, точка, запятая...», «Внимание, черепаха!», «Москва — Кассиопея», «Кыш и Двапортфеля», «Чудак из пятого «Б», «Сто дней после детства», «На край света», «Ключ без права передачи», «Розыгрыш», «Горькая ягода» и другие.

Реализация творческой программы, изложен-

ной в Постановлении ЦК партии, на плацдарме документального и научно-популярного кинематографа выразилась в появлении произведений о важнейших политических событиях времени, о самоотверженном и творческом труде советских людей, о коренных проблемах НТР. За девятую пятилетку киностудиями страны создано более 6000 документальных и научно-популярных картин, лучшие из которых отмечены эффективным поиском новых средств художественной выразительности, поэтическим осмыслением фактов современности. Признание зрителей получили фильмы «Повесть о коммунисте», «Память навсегда», «Шел солдат...», «Рядом с солдатом», «Тыл, ковавший Победу», «Пылающий континент», «Сердце Корвалана», «Трудные дороги мира», «Большой день Европы», «Страна наша Тюмения», «Трудный хлеб», «Крылом к крылу», «КамАЗ-1974», «Повесть о первой весне», «Наследники Победы», «Ленинград. Соревнование в действии», «Путь в будущее», «Иду дорогой века», «Сибирь. БАМ. Наука», «Венера раскрывает тайны», «Рукопожатие в космосе», «Октябрьская поэма», «Партия — ум, честь и совесть советской эпохи», «Пять песен о коммунистах», «На переднем крае мира», «Шаги истории», «Наш атомный век», «Экономика — главная политика», «Командировка на орбиту», «Нас ведет ЛЭП» и другие.

Стремление к многогранному художественному освоению действительности в советском кинематографе последних лет является прямым результатом заботы Коммунистической партии о развитии нашего общего достояния — единой по духу и по своему принципиальному содержанию советской политической культуры.

Своеобразие национальных традиций, новаторски и актуально осмысленных, ярко проявилось в таких фильмах, как «Лютый», «Невестка», «Абу Рейхан Бируни», «Насими», «Рустам и Сухраб», «Дикий капитан», «Вей, ветерок», «Геркус Мантас», «Сказание о Сиявуше», «Городок Анара» и другие.

Намечая перспективы дальнейшего развития советского кино, партия указала на диалектическую взаимозависимость диапазона содержания, богатства общественных функций произведений киноискусства и многообразия их формы и стиля. Вот почему примечательны первые результаты проделанной за эти годы большой работы по совершенствованию и расширению репертуара советских фильмов.

Фильмы «Это сладкое слово — свобода!», «Выбор цели», «Жизнь и смерть Фердинанда Люса», «Бегство мистера Мак-Кинли», «Ночь над Чили» и, наконец, эпопея «Солдаты свободы» масштабно и талантливо решают острые идейно-политические вопросы истории и современности.

Киностудии страны в последние годы усилили внимание к комедийному, приключенческому, научно-фантастическому жанрам. Появились новые серьезные экранизации литературных произведений, фильмы, посвященные отечественной и мировой истории.

За минувшие пять лет отчетливо определились главные направления коренной перестройки всей нашей кинематографической деятельности, которые были намечены XXIV съездом и подтверждены XXV съездом КПСС, перестройки, которая интенсивно велась все эти годы и продолжается ныне. Смысл и цели ее были четко сформулированы в Постановлении ЦК КПСС «О мерах по дальнейшему развитию советской кинематографии»: «Киноискусство призвано активно способствовать формированию у широчайших масс марксистско-ленинского мировоззрения, воспитанию людей в духе беззаветной преданности нашей многонациональной социалистической Родине, советского патриотизма и социалистического интернационализма, утверждению коммунистических нравственных принципов, непримиримого отношения к буржуазной идеологии и морали, мелкобуржуазным пережиткам, ко всему, что мешает нашему продвижению вперед. Почетный долг режиссеров, сценаристов, операторов, актеров, всех деятелей кино — создавать высокохудожественные, разнообразные по тематике, жанрам и стилям кинопроизведения, развивающие лучшие традиции искусства социалистического реализма».

Вновь и вновь обращаясь к Постановлению ЦК КПСС, каждый из советских кинематографистов и сегодня озабочен тем, что еще пред-

стоит сделать во имя появления на экране произведений, достойных нашей истории, нашего настоящего и будущего, нашей партии и народа, нашей великой Родины.

Размышляя о процессах, происходящих в нашем кинематографе, С. Ф. Бондарчук писал на страницах журнала «Искусство кино»: «...сверхзадача наших усилий, основной смысл нашего труда сводится к следующему: мы обязаны работать так, чтобы не разочаровывать зрителя. Люди хотят получать от фильмов не только радость и эстетическое наслаждение, наши картины должны помогать человеку в жизни, в труде, помогать стать ему более активным и сильным, интересным и богатым духовно. Значит, мы обязаны сделать все, чтобы у нас было как можно меньше всяческих «мимо»: мимо правды, искренности, мимо значительности содержания и совершенства формы. Ведь в конечном итоге это значит: мимо искусства, мимо людей, которым искусство служит».

В духовном мире современного советского человека — и это неоднократно подчеркивал в своих трудах и выступлениях Л. И. Брежнев — кинематограф занимает особое и значительное место. Возрастающий интерес советских людей к литературе, театру, музыке, живописи, широкое развитие радио и телевидения, других средств массовой коммуникации ни в коей мере не снижают идеологического и эстетического значения киноискусства в жизни современного общества. Однако в прямой связи с этим обретает большое значение активный целенаправленный поиск новых форм контакта с современной аудиторией, возникает проблема создания фильмов, значительных по содержанию и интересных по художественному воплощению, способных вызвать живой отклик в сознании и сердцах миллионов зрителей. К сожалению, проблема эта еще не решена советскими кинематографистами. И тут архиполезно вспомнить еще раз мысль Леонида Ильича Брежнева, высказанную им в приветствии участникам Всесоюзного кинофестиваля в г. Риге: «Важное место кинематографа в жизни общества обязывает всех работников кино быть нетерпимыми к фильмам слабым, в которых отсутствуют глубокая мысль, гражданская зрелость, творческая смелость в постижении процессов современности, подлинная художественность». Как ясно и точно обозначена в этих словах сердцевина проблемы, без осознания и практического разрешения которой немыслим дальнейший прогресс нашего киноискусства! Проецируя эту мысль на практику современного советского кино, с особой наглядностью убеждаешься в том, сколь наивны и архаичны порой представления иных авторов об истоках и условиях успеха фильма у зрителей. В равной мере обречены и надежды на «номинальную ценность» темы, злободневность материала и упования на популярность некоторых жанров.

В приветствии Л. И. Брежнева гостям и участникам Всесоюзного кинофестиваля в г. Риге содержится единственно возможный ответ на вопрос: каких фильмов ждут зрители от советских кинематографистов. «Они ждут новых кинофильмов, ярко отражающих нашу богатую историческими свершениями действительность, трудовые и социальные завоевания народа, красоту внутреннего мира советского человека».

С удовлетворением отмечая ставший очевидным за последние годы поворот советского киноискусства к новым идейно-художественным ориентирам, намеченным партией, мы не должны забывать о том, что каждый день жизни народа все более укрупняет и умножает задачи, актуальность и непреходящее значение которых были так мудро и прозорливо указаны в Постановлении ЦК КПСС «О мерах по дальнейшему развитию советской кинематографии». Взыскательность и заинтересованность должны оставаться прочной основой творческих взаимоотношений в среде советских кинематографистов. Особая роль здесь принадлежит кинокритике. Ведь до сего дня в деятельности «критического цеха» и общественных организаций нашего кинематографа еще не изжиты такие явления, как поверхностность, снисходительность, ложно понятая защита чести коллектива.

Трезвость и самокритичность в оценке сделанного — условие дальнейшего развития и совершенствования кинодела в стране.

В этой связи мы должны рассматривать позиции, завоеванные мастерами советского кино в таких фильмах, как «Старые стены» и «Премия», прежде всего как плацдарм для продолжения наступления. И потому не могут не вызвать тревоги те «белые пятна», которые порой вновь возникают на важнейших тематических пространствах, казалось бы, успешно освоенных кинематографистами за последние годы. Прежде всего это относится к современной производственной теме, которая наряду с ярким талантливым воплощением нередко получает еще и слабое, малохудожественное отражение в лентах схематичных и неубедительных.

А разве можно утверждать, что нашими кинематографистами освоена в должной мере и на современном уровне военно-патриотическая тема, об актуальном значении которой так проникновенно говорилось на XXV съезде партии?

Поистине необозримы проблемы, явления и факты нашей жизни, художественное претворение которых на экране остается еще и сегодня долгом мастеров советского кино.

Партия и правительство сделали все необходимое для укрепления и совершенствования организационной структуры и производственной базы советской кинематографии, для морального и материального стимулирования создания произведений высокого качества. И хотя перестройка некоторых важных звеньев кинематографии продолжается, можно уверенно сказать: ее ведущая тенденция — внимательное отношение к творческим поискам, всемерное содействие наиболее полному выявлению индивидуальности художника.

Год 1977-й займет особое место в истории нашей страны. Скоро, почти через месяц, нам предстоит отметить радостное и волнующее для всего прогрессивного человечества событие — 60-летие со дня Великой Октябрьской социалистической революции. «Десять дней, которые потрясли мир», и сегодня остаются путеводной звездой человечества, символом обновления мира, вехой на пути в будущее — к коммунизму. «Путь, равный столетиям» — эти слова Генерального секретаря ЦК КПСС, Председателя Президиума Верховного Совета СССР Л. И. Брежнева исчерпывающе и образно передают значение подвига, совершенного коммунистами-ленинцами в октябре 1917 года, раскрывают масштаб того, что достигнуто советскими людьми под руководством партии. Путь нашей страны стал столбовой дорогой всего человечества. Именно этим и объясняется неуклонный рост международного авторитета Советской державы и стран социалистического содружества. Именно поэтому с сочувствием и надеждой встречают люди Земли мирные инициативы нашей партии и Советского правительства, направленные на оздоровление политического климата планеты, на установление подлинно равноправных и дружественных отношений между странами и народами.

В преддверии славной годовщины Великого Октября Центральный Комитет КПСС и Президиум Верховного Совета СССР вынесли на всенародное обсуждение проект Конституции Союза Советских Социалистических Республик, нового Основного Закона нашего государства. Этот исторический документ, нашедший взволнованный, вдохновенный отклик в сердце каждого советского человека, является еще одним весомым свидетельством коллективной мудрости нашей партии, совершенства советской демократии, неисчерпаемой мощи социализма. Проект новой Конституции отразил эпохальные завоевания, героические свершения Страны Советов, достигнутые благодаря власти рабочего класса в союзе с крестьянством под руководством Коммунистической партии. Вчитываясь в строки обсуждаемого сегодня Основного Закона СССР, каждый из нас с гордостью осознает, что путь, пройденный нашей страной за шесть десятилетий эпохи Великого Октября, поистине грандиозен. Итоги достигнутого и завоеванного являются достоянием всемирной истории, залогом прогресса всего человечества.

Вот почему столь велик и почетен долг мастеров советского экрана, призванных временем воссоздать эпохальную картину жизни и свершений великого советского народа. Советское киноискусство было, есть и всегда будет боевым помощником партии.

Кино — боевой помощник партии, важный фактор формирования мировоззрения советского человека, неотъемлемая часть художественной культуры народа.

Л. Брежнев

Программа нашей работы

Борис Чирков

Советские кинематографисты вот уже десятый раз собрались на свой представительный форум, на Всесоюзный кинофестиваль в Риге. Состоялся еще один яркий праздник, еще раз убедительно продемонстрировавший, насколько любимо искусство кино нашим народом. Но праздник — это, в основном, для зрителей. Для кинематографистов фестиваль — не отдых, а прежде всего напряженная работа. Ведь каждый смотр, особенно такой представительный, как Всесоюзный кинофестиваль, является важным творческим отчетом, завершает определенный этап развития искусства кино, побуждает к осмыслению пройденного пути. Художнику невозможно переоценить значение прозвучавшего на Рижском фестивале приветствия Генерального секретаря Центрального Комитета Коммунистической партии Советского Союза Л. И. Брежнева деятелям киноискусства.

Каждый из нас, актеров, режиссеров, операторов, каждый работник кино прочел в словах этого яркого и серьезнейшего документа призыв к еще большей гражданской ответственности, к более глубокому, художественно яркому и правдивому отражению на экране наших достижений в построении нового общества.

Кинофестиваль в Риге состоялся в юбилейный год, в преддверии 60-летия Великой Октябрьской социалистической революции. Эта знаменательная для нашего великого многонационального народа дата заставляет оглянуться на пройденный путь. Это был великий и многотрудный путь невиданных свершений, грандиозных побед и достижений. Что наиболее примечательно на этом пути? Что можно назвать главной победой? Бесспорно, воспитание нового человека социалистического общества. Человека, не знающего ужасов капиталистической эксплуатации и бесправия, разлагающего влияния бесчеловечной буржуазной морали. Этот человек и есть основной объект художественного исследования, правдивое и многомерное воссоздание его облика всегда было и остается главной задачей нашего искусства.

Буржуазному искусству, которое растлевает человека, возбуждая и эксплуатируя самые низменные свойства человеческой натуры, выдавая кризис эксплуататорского общества за кризис всей цивилизации, мы противопоставляем искусство гуманистическое, возвышающее человека, раскрывающее его лучшие качества и беспредельные возможности. Наше искусство — оптимистичное, жизнеутверждающее. В нем не должно быть места произведениям серым, обезличенным.

Создание героя положительного, обладающего цельной личностью, настолько сильной, яркой и притягательной, что он станет для зрителя идеалом, поведет молодежь за собой к высоким целям, вызовет желание подражать, — вот к чему должен стремиться наш кинематограф.

У советской кинематографии немало замечательных успехов и завоеваний на этом пути. Целые поколения советских людей воспитывались на примерах ярких и значительных, которые им давало наше киноискусство.

Депутат Балтики, воплощенный великим артистом Николаем Черкасовым, бессмертный Чапаев Бориса Бабочкина, коммунист Губанов, председатель колхоза Трубников, главный конструктор Башкирцев из «Укрощения огня», генерал Серпилин из «Живых и мертвых» — перечень героев, оставшихся в народной памяти, можно продолжать и продолжать.

Я с особым пристрастием слежу за эволюцией образа рабочего человека на экране. Каков-то сейчас он, сверстник и продолжатель дела нашего Максима, рабочего паренька, выдвинутого в герои революцией? Я узнавал Максима в героях «Высоты» и многих других удачных лентах о рабочем классе. Узнал я своего героя и в бригадире Потапове из фильма «Премия». Вырос советский рабочий человек. Четкая гражданская позиция, высокий уровень социального мышления, нравственная цельность говорят о зрелости мировоззрения и духа героя нашего времени, героя нашего искусства. Внимание к такому герою, мне представляется, должно быть особое.

Серьезный успех на Рижском кинофестивале картины «Восхождение» доказывает это. Тему бескомпромиссности человека в самых драматических обстоятельствах, тему достоинства, которым советский человек не может поступиться даже перед лицом неминуемой смерти, писатель Василь Быков и режиссер Лариса Шепитько сумели воплотить в ярком, глубоком, внутренне правдивом образе Сотникова. Его идейная стойкость убеждает, волнует зрителей.

Обращаясь к участникам и гостям Всесоюзного кинофестиваля в Риге, Леонид Ильич Брежнев сказал: «Советские люди встречают 60-летие Великого Октября новыми достижениями в решении выдвинутых XXV съездом КПСС задач коммунистического строительства, сохранения мира на земле. Они ждут новых кинофильмов, ярко отражающих нашу богатую историческими свершениями действительность, трудовые и социальные завоевания народа, красоту внутреннего мира советского человека».

Приветствие Генерального секретаря ЦК КПСС Леонида Ильича Брежнева свидетельствует о пристальном внимании партии к нашей работе, о ее заботе о дальнейшем развитии советской кинематографии. Ответить на эту заботу и внимание мы можем только созданием произведений, герои которых будут соответствовать масштабам и красоте повседневных деяний нашего народа.

Евгений Матвеев

Трудно найти силу, равную кинематографу по воздействию на умы и сердца людей. Социальную мораль, политические взгляды, эстетическое мировоззрение — все это несет экран в зрительный зал, в массы.

Но весь вопрос в том, *какие* именно ценности тиражирует кинематограф, к чему призывает человечество. Мы в социалистическом обществе стремимся к тому, чтобы явления культуры и средства массовых коммуникаций всегда и обязательно были отмечены «знаком

социалистического качества», чтобы они были орудием правды и гуманизма.

Обостренное чувство ответственности за свое дело — без этого немыслимо творчество советского художника.

Именно об этом неустанно напоминает нам Леонид Ильич Брежнев всякий раз, когда касается проблем, процессов и задач Большого Советского Экрана, когда обращается к нам, деятелям, труженикам киноискусства.

Нас глубоко волнует и радует, что товарищ Брежнев в своих выступлениях проявляет тонкое понимание специфики нашего искусства, каждый раз выдвигает ясные, конкретные, плодотворные идеи, лежащие на том главном направлении, которое и является магистралью развития нашего кинематографа.

Стоит лишь вспомнить некоторые высказывания Леонида Ильича по проблемам киноискусства, и за ними сразу откроется большая и увлекательная перспектива творческого труда и поисков.

Обращаясь к коллективу «Мосфильма», он призывает создавать произведения, которые «будят мысль, помогают глубже осознать смысл эпохи, в которую мы живем, правдиво показывают живые образы наших современников, укрепляют в человеке благородные нравственные начала...».

В письме к участникам и гостям Всесоюзного кинофестиваля в Кишиневе Л. И. Брежнев говорит: «Революционная новизна и историческая молодость нашего общества требуют от киноработников творческой инициативы и смелости в художественном освоении действительности и перспектив ее развития»...

«Чрезвычайно важно, чтобы киноискусство укрепляло волю народов к борьбе за мир, демократию, гуманизм», — призывает Генеральный секретарь ЦК КПСС кинематографистов многих стран, собравшихся на IX Московский международный кинофестиваль, и от нашего с вами имени заверяет: «Кинематографисты нашей страны стремятся ярко и разносторонне показать жизнь и созидательный труд народа, достижения развитого социалистического общества, духовный мир советского человека».

А в прошлом году, когда в Ташкенте открылся IV Международный кинофестиваль стран Азии, Африки и Латинской Америки, участники и гости фестиваля внимательно вслушиваются в слова товарища Брежнева: «Искусству кино, если художник правдиво и талантливо выражает передовые идеи, думы и чаяния своего народа, принадлежит большое место в духовной жизни общества, оно становится активной преобразующей силой».

Обратите внимание — сколь тесно связаны эти мысли Леонида Ильича с духом, событиями и глобальными задачами нашего времени! И при этом — проникнуты глубоким пониманием специфики искусства, творчества, уважением к нам, советским художникам.

Вот почему каждое выступление Л. И. Брежнева становится для всех советских кинематографистов важной вехой в раздумьях о сделанном и о планах на будущее, помогая нам определить курс, сосредоточиться на самом главном, оптимальным образом совместить личные интересы и стремления с интересами всего советского искусства.

Вот почему таким большим событием стало и недавнее приветствие Генерального секретаря ЦК КПСС участникам и гостям Всесоюзного кинофестиваля в г. Риге.

Это приветствие — целостная и глубокая программа нашей работы на ближайшие годы. Оно содержит ряд положений, которые требуют от каждого художника углубленных размышлений, анализа и, как следствие, практических творческих действий. Я же позволю себе отметить лишь некоторые из этих мыслей, которые мне лично как режиссеру показались особенно существенными. Прежде всего я имею в виду такие слова Леонида Ильича: «В лучших картинах впечатляюще раскрывается духовный и нравственный мир современника...». Почему меня так затронула эта оценка?

Если вы еще раз вчитаетесь, вдумаетесь в ход размышлений Л. И. Брежнева о достижениях и задачах советского кино, то убедитесь: суть, смысл, корень, пафос всех его высказываний — проблемы духовного развития советских людей, их нравственного совершенствования в духе коммунистического мировоззре-

ния, забота о структуре души каждой личности и всего народа.

Ибо в конечном счете главная и решающая цель всех усилий партии, народа, а следовательно, и нашего искусства — человек, его интеллектуальное, этическое здоровье, его счастье, полнокровная жизнь, немыслимая без интересного труда и высокого полета духа.

Заботой о сегодняшнем и завтрашнем дне советского человека была насыщена моя актерская работа в фильме «Я — Шаповалов Т. П.», где мне довелось сыграть главную роль — Шаповалова, — героя, чья жизнь отмечена теми же трудными и славными историческими вехами, что и судьба всего нашего народа. Стремление обогатить социальный, исторический опыт современников привело меня и к работе над фильмом «Судьба», съемки которого уже закончились и где, исследуя народные характеры в предвоенную и военную эпохи, мы пытались установить истоки той духовной зрелости, которая присуща героям нынешнего дня. В то же время, отправляясь в глубь веков, воссоздавая на экране события давно минувшие (а мне предстоит в ближайшее время сложная и увлекательная работа над образом Емельяна Пугачева), мы — художники кинематографа — прежде всего думаем о нравственном воспитании советского гражданина.

Тут первостепенно вот что. Говоря о тематическом спектре и идейной насыщенности произведений экрана, Леонид Ильич всякий раз подчеркивает неразрывность их содержания и художественной силы. В новом документе он сказал об этом особенно ясно и исчерпывающе.

Да, все мы обязаны быть нетерпимыми к фильмам слабым или, как мы именуем их, — серым. Конечно же, шкала художественного дара знает множество весьма тонких градаций, да и большой талант не гарантирован от творческой неудачи. Но может ли иметь право на существование фильм, в котором изначально не была заложена глубокая мысль? Фильм, которому присуща гражданская инфантильность, незрелость?

С особой радостью все мы, кинематографисты, прочитали в приветствии Л. И. Брежнева призыв к творческой смелости в постижении процессов современности, к подлинной художественности. То есть — к сочетанию острого социального анализа и художнического новаторства.

Призыв этот вдохновляет на интенсивный творческий труд во имя нашего народа. Народа, создавшего силой своего гения и силой своих рук вечно молодое общество, которому исполняется шесть десятилетий.

Толомуш Океев

Два года назад вместе с моими коллегами мне довелось быть участником Недели советского фильма, проходившей в ФРГ, в Висбадене, одном из старинных немецких городов, представления о котором связаны для нас с русской классической литературой, с именами Достоевского, Толстого, Тургенева.

Неделя эта вылилась в праздник советского многонационального кино... В те дни было показано много картин, снятых на центральных и республиканских киностудиях нашей страны. Каждая по-своему, ярко и своеобразно, они открывали зарубежному зрителю тот путь, который прошли национальные культуры Советского Союза.

В те же дни, в том же Висбадене экран был забит американскими, французскими, скандинавскими фильмами — эротическими и порнолентами. Различные по своему ремесленному уровню, они были едины в своей идеологической направленности. Вполне понятно, что тот политический, нравственный, оптимистический по своему существу заряд, который несли советские фильмы, оказался по-настоящему дорог зрителям. Наши идеалы, наш гуманистический взгляд на окружающий мир были заявлены не декларативно, а облечены в высокую художественную форму. Чистота помыслов и внутренняя цельность героев этих картин не могли оставить равнодушными зрителей, и мы постоянно ощущали, как волнует и интересует

их внутренний мир советских людей, их помыслы и надежды.

Я вспоминаю об этом сегодня в связи с обращением Л. И. Брежнева к деятелям советского кино в приветствии X Всесоюзному кинофестивалю в Риге: «В лучших картинах впечатляюще раскрывается духовный и нравственный мир современника, идейные и моральные истоки ратных подвигов героев Великой Отечественной войны, вдохновляющая революционная правда Октября. Такие произведения обогащают социальное мышление народа, его историческую память, действенно помогают воспитанию советского патриотизма и пролетарского интернационализма, активно противостоят идеологии империализма и буржуазной морали».

Эти строки для нас программны, и мы должны взять их на вооружение, работая сейчас над своими картинами, обдумывая будущие ленты. Призыв к боевитости и последовательности в деле формирования мировоззрения советских людей я понимаю и воспринимаю, как задачу, которую должен поставить перед собой каждый советский художник. Потому что наша цель — воспитание в людях, особенно молодых, высокой гражданственности, активности, принципиальности в защите наших идеалов и этических норм. При этом не следует бояться прямого разговора о том, что стоит у нас на пути, решительно восставая против встречающихся еще случаев инертности, эгоизма, потребительского отношения к жизни. Поддерживая тот заряд бодрости, энергии, социального оптимизма, который отличает новые поколения строителей коммунизма, помогать молодым людям найти свое место в жизни.

Я ратую за смелые, острые ленты, в которых конфликт рожден самой действительностью, а затем верно понят и раскрыт художником в своем произведении. Только так мы сможем завоевать доверие зрителя и уважение его, без чего теряет смысл любая работа.

Мне кажется, на этом пути у нас есть определенные успехи. За последние годы наш кинематограф стал ближе к жизни: сценаристы, режиссеры смелее подходят к постановке проблем, которые прежде оказывались за пределами художнического внимания. Я думаю, это происходит и потому, что сама действительность повышает сегодня ответственность кинематографиста перед страной, перед народом.

Меня глубоко взволновали слова Л. И. Брежнева о том, что «важное место кинематографа в жизни общества обязывает всех работников кино быть нетерпимыми к фильмам слабым, в которых отсутствуют глубокая мысль, гражданская зрелость, творческая смелость в постижении процессов современности, подлинная художественность».

К сожалению, еще нередко встречаются фильмы, в которых факт, частное явление трактуется в отрыве от связей его с социальным и нравственным климатом общества, с окружающим миром. И тогда появляются те слабые фильмы, о которых так верно и принципиально говорил Леонид Ильич.

Судьба человека — судьба народа... Глубоко осознав эту взаимосвязь, мы сможем еще более активно утверждать наши идеалы, а в этом, я убежден, и заключается одна из самых боевых и партийных задач нашего искусства.

Мне пришлось побывать во многих странах, и я, естественно, не мог не сравнивать наш советский и западный образ жизни. Самым отличительным показалось мне чувство локтя, взаимная поддержка, необходимость друг в друге у нас и разъединенность людей западного мира. Человек существует там сам по себе, ничтожной песчинкой, подвластной любым прихотям природы и общества. То, что стало для нас естеством нашей жизни, законом, рождающим братство народов, несовместимо с нормами жизни капиталистического общества. И наши кинематографисты должны говорить об этом языком кино, говорить эмоционально, правдиво и образно.

Еще раз обращусь к приветствию Л. И. Брежнева X Всесоюзному кинофестивалю: «Вдохновенный творческий труд деятелей кино, требующий щедрой отдачи духовных сил, таланта, снискал глубокое уважение народа». Эти слова обязывают.

Фрунзе

Юлий Карасик

Особое значение приветствия, с которым обратился Генеральный секретарь ЦК КПСС, Председатель Президиума Верховного Совета СССР Л. И. Брежнев к участникам и гостям Всесоюзного кинофестиваля в г. Риге, определяется прежде всего тем, что нынешний фестиваль — это фестиваль юбилейного года, года шестидесятилетия Советской власти.

«С большой радостью приветствую нынешний фестиваль советского киноискусства, который проходит в преддверии 60-летия Великой Октябрьской социалистической революции», — подчеркнул Леонид Ильич Брежнев в своем приветствии.

Подведение итогов и оценка заслуг советского кинематографа перед народом, перед партией, данная в приветствии, сочетается с анализом современного положения дел в кинематографе, с глубоким пониманием тех путей дальнейшего развития и совершенствования, которыми предстоит идти советским кинематографистам в будущие годы и десятилетия.

В словах Леонида Ильича Брежнева с предельной ясностью высказана мысль о великих задачах, возложенных партией на кинематографистов, очерчены гигантские пространства жизненного материала, который предстоит осмыслить, исследовать на экране. А это, естественно, не может не окрылять художника, не может не подвигнуть его на новые творческие свершения и завоевания. В то же время экран Всесоюзного фестиваля в Риге показал, как велики потенции нашего кинематографа, как богата его художественная палитра, как активно идет творческий поиск на переднем крае современности. Фестиваль продемонстрировал многообещающую будущность советского киноискусства. Свидетельством тому прежде всего работы начинающих кинематографистов, нашей смены, среди этих работ психологическая драма «Слово для защиты» сценариста А. Миндадзе и режиссера В. Абдрашитова, тонкий и умный фильм о школе «Ключ без права передачи» режиссера Д. Асановой. Бесспорным фаворитом фестиваля стал замечательный фильм мастера третьего поколения советских кинематографистов Л. Шепитько «Восхождение», перенесший на экран образы повести В. Быкова «Сотников», философски их осмысливший с высоких нравственных позиций. По-моему, этот фильм займет достойное место в кинолетописи, раскрывающей, по всеобъемлющей формулировке Леонида Ильича Брежнева, «идейные и моральные истоки ратных подвигов героев Великой Отечественной войны».

Все эти и многие другие фильмы, отражающие сегодняшний день нашего кино, вселяют уверенность, что будущее советского кинематографа станет плодотворным и закономерным развитием его славных, героических традиций.

Да, у нас под ногами есть твердая и основательная почва сегодняшнего дня, и это еще раз подтвердил Генеральный секретарь ЦК КПСС, Председатель Президиума Верховного Совета СССР Л. И. Брежнев в своем приветствии. Однако для того, чтобы взять новый рубеж, для того, чтобы будущее, так ясно видимое уже теперь, стало реальностью, нам, кинематографистам, предстоит еще немало потрудиться. Предстоит сделать новые шаги по выполнению той сложной многоаспектной задачи, которую поставил перед кинематографистами в своем приветствии Л. И. Брежнев, указав такие направления творческого поиска, как обогащение социального мышления человека, его исторической памяти, воспитание советского патриотизма и пролетарского интернационализма, активное противодействие идеологии империализма и буржуазной морали. И тут перед нами открывается все тематическое богатство современности, неисчерпаемое наследие исторического материала, жанровое, стилевое многообразие советского искусства. Нам предстоит пробовать, искать, четко соотносить свои устремления с требованиями времени и выбирать темы самые волнующие и актуальные, делать историю понятной и близкой нашим современникам, находить такие художественные формы, которые смогут завоевать симпатии и доверие многомиллионной аудитории кинематографа.

Если говорить о тех темах, которые волнуют меня самого, то прежде всего мне хотелось бы

вспомнить о священной для всего нашего искусства и для кинематографа ленинской теме. Высочайшими достижениями здесь стали фильмы, созданные С. Эйзенштейном, М. Роммом, С. Юткевичем, образы, воплощенные на экране такими выдающимися актерами, как Б. Щукин, М. Штраух. Изучение личности Владимира Ильича, его жизни и революционной деятельности в работах прославленных мастеров экрана открыло немало нового в облике вождя мирового пролетариата, обогатило народную память о создателе первого в мире рабоче-крестьянского государства свежими знаниями. Однако, как видно, ленинская тема представляет собой еще далеко не освоенный простор для творческого поиска, для разнообразных художественных исследований. Не случайно ведь список создателей кинолениннианы пополняют все новые и новые имена. Сегодня среди них все больше тех, кто пришел в кинематограф в послевоенные годы. Это режиссер Л. Кулиджанов и актер Ю. Каюров — фильм «Синяя тетрадь». Это режиссер В. Трегубович и актер К. Лавров — фильм «Доверие», недавно демонстрировавшийся на экранах страны, и многие другие заметные кинопроизведения последних лет.

Важной и строгой проверкой идейной зрелости и уровня профессионального умения стало обращение к ленинской теме и для меня самого. Работа над фильмом «Шестое июля» была одной из самых трудных, ответственных и вместе с тем радостных постановок во всей моей творческой практике. Достоверность, правдивость, верность фактам в рассказе о драматических событиях левоэсеровского мятежа в Москве в июле 1918 года — все это было само собой разумеющимися требованиями. Но главной и наиболее сложной творческой задачей была необходимость, желание показать Владимира Ильича Ленина, масштаб его мысли, его прозорливость и гениальную способность находить единственное исторически верное решение даже в самой острой, запутанной и неоднозначной политической ситуации. Хотелось показать на экране динамику мысли выдающегося теоретика и практика революции, попытаться передать то гигантское напряжение, которое переживал Ленин в тот день — шестого июля 1918 года, когда судьба Советской власти оказалась под угрозой. Таким образом мы стремились сделать образ вождя ближе и понятнее нашим современникам.

Уверен, что сегодняшнее и будущие поколения молодых кинематографистов также будут открывать для себя в ленинской теме богатейший источник творческого вдохновения, ибо образ Ильича есть неотъемлемая часть той «вдохновляющей революционной правды Октября», о которой говорит в своем приветствии Леонид Ильич Брежнев. Эта правда должна быть понята и прочувствована каждым советским человеком, как его собственный нравственный опыт. Ведь с историей нашей страны, нашей революции мы связаны не только потому, что вершили эту историю наши отцы и деды, но и, что особенно важно, связаны социально, связаны неразрывными духовными узами.

Огромное значение сегодня приобрела и так называемая «производственная тема», исследование характера, этики, морального облика героя НТР. Не случайно, обращаясь к делегатам XXV съезда партии, Леонид Ильич Брежнев говорил: «Возьмите, к примеру, то, что ранее суховато называли «производственной темой». Ныне эта тема обрела подлинно художественную форму. Вместе с литературными или сценическими героями мы переживаем, волнуемся за успех сталеваров или директора текстильной фабрики, инженера или партийного работника. И даже такой, казалось бы, частный случай, как вопрос о премии для бригады строителей, приобретает широкое общественное звучание, становится предметом горячих дискуссий».

В художественной панораме сегодняшних событий производственная тема занимает столь видное место прежде всего благодаря тому, что она выявляет целый ряд насущных вопросов времени, решение которых помогает, как сказал Леонид Ильич в своем приветствии, раскрывать «духовный и нравственный мир современника».

Именно к осмыслению важнейших особенностей внутренней жизни героев стремились и

мы, снимая картины «Самый жаркий месяц» по сценарию Г. Бокарева и фильм «Собственное мнение» по сценарию В. Черныха, где герои, их нравственное становление рассматриваются нами в острых производственных конфликтах.

Постановка двух этих картин заняла в общей сложности пять лет. Но мне кажется, что эти затраты оправданы. Такие герои, как сталевар Виктор Лагутин из «Самого жаркого месяца», как социолог Михаил Петров из «Собственного мнения», рождены самой жизнью, отражают ее напряженный ритм, который все настоятельнее требует от человека подлинно обоснованного подхода к делу, глубокой осмысленности поступков, требует честности перед коллективом и перед самим собой. Эти герои, проблемы, которые они решают, все явственнее обнаруживают сегодня потребность их экранного воплощения, художественного анализа.

Суровую бескомпромиссность в том, что касается рабочей чести, нежелание подлаживаться под обстоятельства и умение быть творцом этих обстоятельств — вот то, что нам хотелось бы сделать доминантой образа Виктора Лагутина. Поэтому так важны для всего фильма и для понимания характера главного героя его слова: «Не может быть счастлив человек, работающий плохо!»

В фильме «Собственное мнение» я вновь обратился к столь актуальной сегодня проблеме «человек и коллектив». Как складываются взаимоотношения в этой сфере общественной жизни и как они должны складываться в соответствии с требованиями времени, темпами и масштабами современного производства? Вся наша съемочная группа стремилась к тому, чтобы фильм стал не просто назиданием и моралистическим утверждением суммы заложенных в нем идей, а фильмом-исследованием, на живых примерах показывающим некоторые закономерности производственного процесса и особенности руководства этим процессом в современных условиях.

Суть нравственной коллизии состоит в том, что Петров не устранился от решения сложных проблем, возникших на заводе, а с горячностью и энергией подлинного коммуниста взялся за их анализ, добился широкого их обсуждения на парткоме завода. Забота Петрова — не о сохранении сиюминутного благополучия, которое пока еще не обнаруживает со всей очевидностью свои глубокие изъяны и червоточины. Пафос его действий — в обеспечении долговременного и стабильного успеха, в том, чтобы добиваться высоких показателей без нервного напряжения всего коллектива, добиваться их не на день и не на два, а на многие годы. В этом мне видится высокая нравственность и партийность позиции героя нашего фильма Михаила Петрова.

Мне кажется, что производственная тематика приобретает сегодня большое значение еще и потому, что такие серьезные завоевания моих товарищей кинематографистов в этой области, как фильмы «Премия», «Старые стены» и другие, порождают своеобразный эффект обратной связи: кино, пропагандируя высокие нравственные идеалы, воспитывая зрителя в духе требовательности и принципиальности, оказывает свое воздействие на жизнь, меняет ее, совершенствует человека и в какой-то мере оказывает влияние на способы современного экономического строительства.

В своем приветствии Леонид Ильич Брежнев сказал: «Кино — боевой помощник партии...» Соответствовать этому высокому званию — вот важнейшая задача кинематографистов, к каким бы темам они ни обращались — будь то современное производство или морально-этические искания, подвиг героев революции или героев Великой Отечественной войны.

Впереди у нас, кинематографистов, много дел. «Советские люди встречают 60-летие Великого Октября новыми достижениями в решении выдвинутых XXV съездом КПСС задач коммунистического строительства, сохранения мира на земле, — сказал Леонид Ильич Брежнев. — Они ждут новых кинофильмов, ярко отражающих нашу богатую историческими свершениями действительность, трудовые и социальные завоевания народа, красоту внутреннего мира советского человека».

Материалы подготовили: В. Ишимов, Н. Карасик, Э. Лындина, М. Паперно.

Марк Донской

Свобода, завоеванная в октябре семнадцатого

Я пишу эти строки в знаменательные дни, когда все советские люди, миллионы и миллионы друзей нашей Родины за ее пределами с волнением, гордостью и глубочайшим вниманием изучают проект новой Конституции СССР. Знакомство с этим выдающимся документом нашей эпохи оставляет огромное, неизгладимое впечатление. В нем ярко и исчерпывающе отражены всемирно-исторические достижения советского народа за 60 лет Советской власти, равно как и масштабы коренных преобразований, совершившихся на планете за это время под влиянием идей Великого Октября. В нем обобщен богатейший опыт нашего государства, накопленный в ходе социалистического строительства, конституционный опыт мировой системы социализма, коллективная мудрость Коммунистической партии Советского Союза. В нем с новой силой нашли свое воплощение огромные и неоспоримые преимущества социалистического строя, его поистине необозримые исторические перспективы. Мы, граждане Советской страны, вновь и вновь читая и перечитывая положения проекта Конституции, еще раз убеждаемся, какое это великое, ни с чем не сравнимое счастье — вдохновенно трудиться в условиях зрелого социализма, зная, что завтрашний день будет еще ярче и прекраснее нашего настоящего.

В самом деле, ведь на кардинальный вопрос современности о том, какая социальная система обеспечивает подлинные возможности для счастья человека, сама жизнь отвечает: социализм! Только социализм ставит в центр общественной жизни человека, растущего как творческая, духовно богатая личность, получающая разностороннее гармоническое развитие. В этом — коренное отличие социализма от всех других общественных систем и его основное преимущество как самого гуманного в истории человечества строя. Проект Основного Закона Страны Советов гласит: «В соответствии с коммунистическим идеалом: «Свободное развитие каждого есть условие свободного развития всех» Советское государство ставит своей целью расширение реальных возможностей для развития и применения гражданами своих творческих сил, способностей и дарований, для всестороннего развития личности». И далее: «Государство заботится об охране и приумножении духовных ценностей общества, широком их использовании для повышения культурного уровня советских людей». Вдумаемся же, что стоит за этими положениями специальной главы проекта «Социальное развитие и культура», впервые записанными в Конституции! За ними — результаты успешно осуществленной в нашей стране культурной революции, которая, согласно учению В. И. Ленина, непременно должна следовать за революцией социальной, ликвидирующей эксплуатацию человека человеком. За ними — впечатляющие достижения многонациональной культуры нашей страны, народы которой впервые в истории человечества, на основе сближения всех социальных слоев, полного равенства всех наций и народностей, образовали новую историческую общность — советский народ. За ними — постоянная, воплощенная в конкретные и действенные формы забота Коммунистической

партии о развитии художественного творчества в СССР.

Вместе со всем советским народом мы, деятели культуры, целиком и полностью разделяем мысли, высказанные товарищем Леонидом Ильичом Брежневым на майском (1977 г.) Пленуме ЦК КПСС в его докладе, представляющем собой выдающийся политический и идейно-теоретический документ. В этом докладе всесторонне обоснованы и глубоко научно проанализированы причины, сделавшие необходимым принятие новой Конституции, раскрыто ее огромное значение, охарактеризованы ее основные черты, отражающие всемирно-исторические завоевания, осуществленные советским народом под руководством партии. Говоря о главных чертах содержания проекта Основного Закона, Генеральный секретарь ЦК КПСС подчеркнул: «Прежде всего следует отметить, что в нем дана **развернутая характеристика руководящей и направляющей роли Коммунистической партии,** четко отражено действительное место нашей партии в советском обществе и государстве».

В новой Конституции сказано: «КПСС существует для народа и служит народу».

Да, именно так — для народа, в интересах народа! Вместе со всеми советскими людьми художественная интеллигенция Страны Советов постоянно убеждается в глубочайшей верности и жизненной действенности этого тезиса, сжато и исчерпывающе точно определяющего характер и смысл разнообразной, огромной по своим масштабам работы партии, ее ленинского Центрального Комитета, результаты которой столь благотворно сказываются во всех областях социальной, экономической и культурной жизни нашей социалистической Родины. Ныне это положение закреплено в проекте Основного Закона Советского государства, что отражает качественно новый этап социально-политического развития нашего общества. «С построением зрелого социализма, — отмечал на майском (1977 г.) Пленуме ЦК КПСС товарищ Л. И. Брежнев, — с переходом на идейно-политические позиции рабочего класса всех слоев населения — и государство наше, возникающее как диктатура пролетариата, переросло в общенародное государство».

Работники советского кинематографа постоянно ощущают в своей деятельности отеческую заботу партии о том, чтобы труд наш был радостным и плодотворным, чтобы, опираясь на достигнутое, развивая и обогащая наши традиции, мы добивались результатов, отвечающих запросам нашего народа, высшим целям нашего общества, грандиозным задачам коммунистического строительства.

Хочу напомнить, сколь серьезное внимание было уделено вопросам развития литературы и искусства на XXV съезде партии, как глубоко и серьезно оценивалась работа советских художников в Отчетном докладе ЦК КПСС, где, в частности, говорилось следующее: «Для истекших лет характерна дальнейшая активизация деятельности творческой интеллигенции, которая вносит все более весомый вклад в общепартийное, общенародное дело строительства коммунистического общества.

Этот положительный, животворный процесс отразился, естественно, в тех новых произведениях социалистического реализма, которые были созданы у нас в стране за последние годы. В них все чаще, а главное — глубже, находит отклик то основное, существенное, чем живет страна, что стало частью личных судеб советских людей».

Поистине неоценимое значение имеют для нас важнейшие научные выводы из ленинского учения о партийности литературы и искусства, обусловленные своеобразием современной обстановки и задач, возникающих на нынешнем этапе развития советского общества, этапе зрелого социализма, выводы, которые были сформулированы в Постановлениях ЦК КПСС «О литературно-художественной критике», «О мерах по дальнейшему развитию советской кинематографии», «О работе с творческой молодежью», в посвященных проблемам художественного творчества, содержательных, ярких разделах докладов и речей Леонида Ильича Брежнева, в памятных всем нам приветствиях Генерального секретаря ЦК КПСС Международным кинофестивалям в Москве и Ташкенте, коллективу «Мосфильма»,

Всесоюзным кинофестивалям в Кишиневе и Риге. Мысли, высказанные в этих партийных документах, дают исчерпывающе полное представление о социально-политическом и моральном климате нашего общества, в котором созданы все необходимые условия для прогресса художественного творчества, для свободного и всестороннего проявления талантов. И вот в этой связи мне хочется поделиться с читателем некоторыми соображениями, касающимися фундаментальной, на мой взгляд, проблемы, которая имеет решающее значение и для развития искусства и для всякого человека, посвятившего свою жизнь искусству. Я имею в виду проблему с в о б о д ы т в о р ч е с к о й д е я т е л ь н о с т и.

●

Согласно марксистско-ленинскому учению, человек не может обладать «свободой», подразумевающей, что «его цели вне мира взяты и от мира независимы». Опровергая анархические индивидуалистические концепции свободы личности, Ленин утверждал, что «жить в обществе и быть свободным от общества нельзя». То же самое относится и к положению художника в обществе: его воззрения и пристрастия, выражающиеся в произведении искусства, неизбежно несут на себе отпечаток времени и определенных общественных отношений, отражают своеобразие духовных запросов данного общества.

Общество развитого социализма — это, как сказано в проекте новой Конституции СССР, «общество подлинной демократии, политическая система которого обеспечивает эффективное управление всеми общественными делами, все более активное участие трудящихся в государственной жизни, сочетание реальных прав и свобод человека с гражданской ответственностью». В нашей стране существует глубокое взаимопонимание между партией как направляющей и организующей силой советского общества и творческой интеллигенцией, которая, сознавая свою гражданскую ответственность, принимая интересы народа близко к сердцу, способствует достижению высшей цели Советского государства — построению бесклассового коммунистического общества. При этом нельзя не видеть и не понимать, что партия, рассматривая художественное творчество как часть общенародного дела, строит свою политику в области руководства культурой с учетом уникальности дарования художника, неповторимости его творческой индивидуальности. Ярко и образно заявил об этом с трибуны XXV партийного съезда Леонид Ильич Брежнев, напомнив еще раз, что «настоящий талант встречается редко. Талантливое произведение литературы или искусства — это национальное достояние. Мы хорошо знаем, что художественное слово, переливы красок, выразительность камня, гармония звуков вдохновляют современников и передают потомкам память сердца и души о нашем поколении, о нашем времени, его треволнениях и свершениях».

Следовательно, свобода творчества, которой реально обладаем мы, советские художники, — это осознанная необходимость служить интересам народа, целям, которые ставят перед нами Коммунистическая партия и Советское государство.

Вот почему — и это обстоятельство мне хочется подчеркнуть особо — партийное руководство развитием художественного процесса не имеет абсолютно ничего общего с мелочной опекой, административным контролем в отношении деятельности работников искусств, о чем тоже с полной определенностью говорилось в той части Отчетного доклада ЦК КПСС XXV съезду, где товарищ Л. И. Брежнев изложил основные положения, на которые опирается партия в своей культурной политике. «Партийный подход к вопросам литературы и искусства, — подчеркивал Генеральный секретарь ЦК нашей партии, — сочетает чуткое отношение к художественной интеллигенции, помощь в ее творческих поисках с принципиальностью. Главным критерием оценки общественной значимости любого произведения, разумеется, была и остается его идейная направленность. Так, по-ленински, и поступают ЦК, партийные органы, проводящие большую работу в этой сфере идеологической деятельности. Если же нет-нет, да и случается, что от-

дельные работники проявляют упрощенческий подход, пытаются решать административными методами вопросы, относящиеся к художественному творчеству, к разнообразию форм и индивидуальности стилей, то партия не проходит мимо подобных случаев, поправляет положение».

Мы хорошо знаем, дело обстоит именно так, и я как представитель старшего поколения кинематографистов могу честно и со знанием дела засвидетельствовать: еще никогда прежде в нашем киноискусстве не было столь благоприятствующей его успешному развитию морально-политической, творческой атмосферы, как сегодня. У нас есть все условия для того, чтобы работать активно, в полную меру сил, все возможности для свободного выявления творческой индивидуальности, собственного «почерка», художнических пристрастий каждого. Исключительно важным и значительным видится мне дополнение главы «Основные права, свободы и обязанности граждан СССР» из проекта нового Основного Закона, в котором конституционная гарантия права на труд включает «право на выбор профессии, рода занятий и работы в соответствии с призванием, способностями, профессиональной подготовкой, образованием и с учетом общественных потребностей». Понятно, что действие этого положения распространяется и на труд художника в нашем обществе, причем особую важность оно имеет для молодых творческих работников.

Забота о судьбах молодых художников, об их идейно-эстетическом воспитании, профессиональной подготовке, об их творческом росте — одна из замечательных черт ленинской партийной политики, последовательно осуществляемой в сфере государственного руководства культурным процессом в нашей стране. Около года назад Центральный Комитет принял специальное Постановление «О работе с творческой молодежью», в котором выявлены узловые вопросы, впрямую касающиеся жизни и труда молодых советских художников, намечены конкретные и действенные меры к тому, чтобы пути молодых в искусстве складывались удачно, счастливо и плодотворно. Творческая молодежь Страны Советов неизменно чувствует и глубоко осознает заботу и внимание Коммунистической партии — и целый ряд работ молодых свидетельствует, что в советском кинематографе сформировался и действует новый, сильный и перспективный отряд режиссеров, кинодраматургов, исполнителей. В этой связи мне приходят на память имена Сергея Соловьева, Николая Губенко, Никиты Михалкова, Болотбека Шамшиева, Ильи Авербаха, Алексея Германа, Леонида Осыки, Владимира Меньшова, Али Хамраева, Динары Асановой, Ходжакули Нарлиева, Вадима Абдрашитова, Натальи Рязанцевой, Виктора Мережко, Валентина Черных, Натальи Белохвостиковой, Марины Неёловой, Натальи Бондарчук, Елены Прокловой, Евгения Киндинова, Николая Еременко и многих, многих других.

●

Наши идейные противники за рубежом нередко берутся утверждать, будто бы, воплощая в жизнь идеи коллективизма, открыто провозглашая партийность нашего искусства, его верность коренным интересам широчайших народных масс, мы упускаем из виду свободное развитие индивидуальности, личности человека, в том числе — и художника-творца. На мой взгляд, подобные утверждения столь же наивны, сколь и предвзяты. Ведь история общества — это не что иное, как история л ю д е й. И коллективизм нашего общества как раз и направлен прежде всего на то, чтобы дать возможность каждому гармонически раскрыть все свои таланты и способности, поставив их на службу всему народу, а не ограниченным интересам какого-то отдельного класса или привилегированной социальной группы. В этом и состоит главное условие подлинно свободного развития индивидуальности, обеспечиваемое в обществе зрелого социализма не на словах, а на деле.

Несколько лет назад мне довелось побывать в США. Меня обрадовали встречи со многими серьезными, реалистически мыслящими деятелями американской культуры, глубоко обеспокоенными судьбами своей страны и мира, честно старающимися понять нас, особенности

жизни нашего народа, суть тех важнейших для всего человечества проблем, в решении которых Страна Советов играет сегодня столь заметную роль. С горечью говорили эти американцы о том, что рост преступности в США начинает превышать рост народонаселения, что распространение наркотиков превращается в национальное бедствие, что падение общественной морали принимает катастрофический характер. Я был потрясен. Непосредственно столкнувшись с этими страшными, антигуманными явлениями в жизни «великого общества», страны, претендующей на лидерство в западном мире, я начал задумываться: а не лежит ли часть вины за проливаемую кровь, за искалеченные молодые судьбы, за многие другие социальные беды сегодняшней Америки и на художниках, которые не нашли в себе сил и настоящего гражданского мужества, чтобы преградить путь идеям человеконенавистничества, дегуманизирующим тенденциям, проникающим в искусство и отравляющим сознание читателей и зрителей, сами стали эстетизировать насилие, проповедовать свободу от каких бы то ни было моральных обязательств?

И в то же время советское искусство с в о б о д н о от подобных антигуманных, разрушительных тенденций, а наши люди защищены от их вредного воздействия. Может быть, все дело в «отсутствии свободы», в том, что советские писатели, драматурги, кинематографисты не вольны в выборе тем, сюжетов, материала, в их художественной трактовке — в соответствии с собственными вкусами и убеждениями? Не раз и не два во время выступлений на ретроспективных показах или премьерах моих фильмов за границей, на пресс-конференциях мне задавали вопросы с «многозначительным» подтекстом: «А действительно ли вы свободны в своем творчестве?» Обычно я отвечаю так: «Да, мы абсолютно свободны, наши художники могут делать все, что считают необходимым во имя утверждения в искусстве и жизни идей гуманизма, возвеличивания человека, своей Родины, своего народа, во имя сохранения мира и счастья человечества на этой земле». — «Но, наверное, вам могут что-то и запретить, ограничить вашу свободу — как творческой личности?..» — «Могут, господа, еще как могут!.. Мы и в самом деле не вольны разрушать духовные ценности, созданные народами нашей страны и всего мира. Мы не свободны в своих действиях, если вдруг захотим проповедывать в наших произведениях расизм, человеконенавистничество, агрессию: в Советском Союзе пропаганда войны, в какой бы форме она ни велась, преследуется по закону...»

Так что господа, озабоченные «отсутствием свободы творчества» в условиях социалистического строя, могут утихомириться: свобода творчества существует у нас в высшей и самой совершенной своей форме, предоставляющей художнику практически неограниченные возможности создавать произведения искусства, вдохновленные идеями социальной справедливости, гуманизма, нравственности. При этом мы, как и все трудящиеся нашей социалистической Родины, располагаем свободой, о которой не может и мечтать художник в мире капитала: свободой от эксплуатации нашего дарования, наших творческих сил с целью извлечения прибыли, обогащения отдельных предпринимателей или их объединений.

В этом и есть наша свобода!

«В обществе, базирующемся на частной собственности, художник производит товары для рынка, он нуждается в покупателях. Наша революция освободила художников от гнета этих весьма прозаических условий. Она превратила Советское государство в их защитника и заказчика. Каждый художник, всякий кто себя таковым считает, имеет право творить свободно, согласно своему идеалу, независимо ни от чего.

— Но, понятно, мы — коммунисты. Мы не должны стоять сложа руки и давать хаосу развиваться... Мы должны планомерно руководить этим процессом и формировать его результаты».

Эти слова принадлежат человеку, с рождением которого человечество стало на голову выше, — Владимиру Ильичу Ленину. В них заложен глубокий и поразительно актуальный смысл. Вчитаемся повнимательнее в строки партийных документов, принятых в последние

годы по вопросам литературы и искусства, вспомним соответствующие разделы проекта новой Конституции СССР, определяющие основные направления социального и культурного развития советского общества, права и обязанности граждан нашей страны, и убедимся вновь, насколько полно и точно отвечают они содержанию и духу ленинского высказывания!

Для меня одно из самых драгоценных и необходимых качеств художника — его умение наблюдать, видеть, удивляться и раскрывать прекрасное в нашей повседневной жизни. Самое же прекрасное на земле — это человек. Максим Горький, великий русский писатель, завещал нам уважение к человеку как источнику творческой энергии, созидателю. Он звал нас к поэтизации коллективного труда, в процессе которого складываются социально новые формы жизни. Горький подчеркивал, что к качествам истинного художника относится и его активная ненависть ко всему, что угнетает человека, мешает свободному развитию и росту личности.

Советское киноискусство в лучших своих произведениях сохраняет верность этой великой традиции гуманистического художественного творчества, традиции, воплощенной в классических фильмах Сергея Эйзенштейна, Александра Довженко, Всеволода Пудовкина, братьев Васильевых. Гуманизм нашего искусства не абстрактный, а действенный, классовый, отвечающий принципам реального социализма и перспективным социальным целям нашего общества. В соответствии с этим мы являемся не только художниками, в «чистом» смысле этого понятия, но и активными пропагандистами советского образа жизни, новой социальной нравственности, наших коммунистических идеалов. Нам есть что сказать миру!

Социалистическое киноискусство Страны Советов завоевало прочный международный авторитет, отвечающий роли и месту нашей Родины в сегодняшнем мире.

Вместе с тем, отображая в своих произведениях впечатляющие успехи советского народа, мы не закрываем глаза на еще существующие у нас нерешенные проблемы. Иначе и быть не может! Мы ведь видим свою задачу в том, чтобы средствами нашего искусства активно вмешиваться в жизнь, участвовать в великом процессе ее переустройства, в деле воспитания человека нового общества.

Вот почему только от незнания или по злому умыслу можно упрекать наш кинематограф в беспроблемности, в отсутствии надежно прочных и разветвленных связей с жизнью, утверждать, что наши художники якобы лишены возможности свободно и открыто критиковать негативные явления действительности, в какой бы то ни было степени нарушающие права наших граждан. Напротив, партия, всемерно поддерживая деловую, конструктивную критику, помогающую выявлять и ликвидировать недостатки во всех областях общественной и экономической жизни страны, призывает и нас, деятелей культуры, участвовать в этом деле имеющимися у нас средствами. Именно так я понимаю слова Леонида Ильича Брежнева, сказанные им в Отчетном докладе ЦК КПСС XXV съезду в связи с проблемой нравственного воспитания:

«Чем выше поднимается наше общество в своем развитии, тем более нетерпимыми становятся еще встречающиеся отклонения от социалистических норм нравственности. Стяжательство, частнособственнические тенденции, хулиганство, бюрократизм и равнодушие к человеку противоречат самой сути нашего строя. В борьбе с подобными явлениями необходимо в полной мере использовать и мнение трудового коллектива, и критическое слово печати, и методы убеждения, и силу закона — все средства, находящиеся в нашем распоряжении».

Я убежден, что художник непременно должен быть борцом: только тогда его жизнь, его труд помогут перестроить мир. Однако нельзя забывать, что творчество есть прежде всего ответственность перед людьми, перед страной, которая предоставила тебе возможность творить, свободно и всесторонне развернув свои способности, использовать их в интересах общества. В этой связи идейная позиция автора, его мировоззрение и мироощущение представляются мне факторами первостепенной важности, от которых зависит в конечном итоге

конкретный результат творческих усилий. Каждое отрицательное жизненное явление должно вызывать у художника гнев, каждое положительное — радость. А если писатель или кинематографист усвоил односторонний взгляд на действительность, если он обращает внимание читателя и зрителя только на ее теневые стороны, пытаясь придать частным недостаткам видимость общей закономерности, он неизбежно перестает видеть подлинный смысл и масштабы наших реальных достижений, неверно понимает свой гражданский долг.

Характеризуя проект нового Основного Закона СССР, Генеральный секретарь ЦК КПСС товарищ Л. И. Брежнев отмечал: «Разумеется, товарищи, проект Конституции исходит из того, что права и свободы граждан не могут и не должны использоваться против нашего общественного строя, в ущерб интересам советского народа». Иначе говоря, проект Конституции гарантирует нам широкие и подлинные гражданские права, неотделимые от обязанностей советских граждан по отношению к своему социалистическому Отечеству. Это положение видится мне вполне естественным и законным. Между тем многие органы буржуазной печати комментируют его с предвзятых, антисоветских позиций, изображая как ограничение прав человека в нашем обществе. Империалистическая пропаганда предпринимает новые попытки по раздуванию клеветнических кампаний против нашей страны, заполняя эфир и газетные полосы, в частности, пространными разглагольствованиями о так называемых «диссидентах».

Какова же истинная подоплека этой шумихи и каковы ее возможные последствия для судеб мира и будущего международных отношений?

●

С первых дней своего существования Советское государство последовательно проводит ленинскую политику мира, выступая за упрочение безопасности народов, за развитие широкого международного сотрудничества — на основе равноправия и взаимного соблюдения интересов всех стран, искренне стремящихся к углублению такого сотрудничества. Краеугольным камнем внешней политики СССР, направленной прежде всего на предотвращение агрессcивных войн, является принцип мирного сосуществования государств с различным социальным строем. Сегодня любой здравомыслящий политик, любой честный человек понимает смысл жесткой дилеммы: или дальнейшее углубление разрядки напряженности, обуздание гонки вооружений, установление добрососедских отношений между народами и государствами — или возврат к чреватой опасностью военного конфликта политике «холодной войны», новый виток наращивания военной мощи, международная конфронтация.

Разумной альтернативы разрядке не существует. «Ведь именно разрядка, — говорится в приветствии товарища Л. И. Брежнева участникам Всемирного форума миролюбивых сил, — расширяет возможности практического решения задач поистине общечеловеческого характера — не путем противоборства и конфронтации, а при помощи сотрудничества всех народов и государств.

Достижению этих целей благоприятствует складывающийся в современном мире новый политический климат».

Однако прямо скажем, новый политический климат на планете устраивает далеко не всех. Реакционные империалистические круги Запада явно не заинтересованы в новых шагах на пути материализации разрядки, развития международного сотрудничества, расширения культурного обмена. Демагогические уверения в обратном никого обмануть не могут. Ведь ни для кого не секрет, что в крупных капиталистических странах военно-промышленный комплекс порой играет куда более существенную роль в решении государственных дел, чем исполнительная власть или парламент. А военно-промышленный комплекс интересуют прежде всего прибыли от военных заказов. Международное сотрудничество укрепляет доверие между государствами, культурный обмен помогает народам разных стран лучше узнать друг друга. В этих условиях труднее оправдывать гонку вооружений всякого рода измыш-

лениями, вроде мифа о «советской угрозе», об «экспансионистской политике мирового социализма». В то же время открыто высказываться за сохранение напряженности буржуазные политики и их хозяева сегодня, как правило, избегают. На этом не наживешь политический капитал: слишком тяжким бременем ложится гонка вооружений на плечи трудящихся, слишком дискредитировали себя в глазах всех народов приемы и методы «холодной войны». А призывы к агрессивной войне могут позволить себе только совсем уж оголтелые реакционеры и безответственные политиканы. Вот почему в своем идеологическом наступлении на социализм буржуазная пропаганда прибегает к всевозможным «отвлекающим маневрам» и демагогическим средствам. В частности, она без устали твердит лицемерный лозунг «защиты прав человека» в Советском Союзе и других социастических странах.

Что ж, у нас нет и не может быть никаких причин уклоняться от разговора о правах человека, если это — серьезный разговор, если речь идет о действительных, а не мнимых, иллюзорных свободах. Ведь мы живем в обществе, свободном от господства монополий, наши люди не знают, что такое страх перед кризисом, безработицей, социальными бедствиями. У нас не существует ни сословных, ни имущественных, ни расовых привилегий — и права человека в нашем обществе не только декларируются, но и полностью обеспечиваются на деле.

Известно, что равноправие формально провозглашается и буржуазной демократией. Кому из нас не приходилось слышать об «обществе равных возможностей», о «народном капитализме», о «всеобщем благоденствии» людей в буржуазном мире! Все это — расхожие мифы буржуазной пропаганды. Мне много раз случалось бывать за рубежом — в Америке, Италии, Франции, ФРГ, где я имел полную возможность своими глазами убедиться, что капитализм гарантирует трудящемуся человеку только одну-единственную возможность: «право» быть объектом частнособственнической эксплуатации, увеличивать прибыли тех, в чьих руках — орудия и средства производства. Резонно задать вопрос тем западным идеологам и пропагандистам, которые так «озабочены» «нарушением прав человека» в СССР, почему, к примеру, их не волнует положение дел в своих странах? Где миллионы людей лишены самого необходимого человеческого права — права трудиться и вынуждены пополнять огромную армию «лишних», осаждающих биржи труда. Где неугодных политических деятелей убивают средь бела дня. Где подслушивают телефонные разговоры и просматривают частную переписку. Где банды гангстеров похищают детей и заложников. Где чиновники самого высокого ранга берут взятки. Где из-за своих политических убеждений учителя или журналиста навсегда могут отстранить от профессиональной деятельности.

Стало быть, вовсе не забота о человеке и его правах, не защита демократических и гуманных принципов лежат в основе тщательно подготавливаемых и активно проводимых на Западе пропагандистских кампаний, направленных, согласно широковещательным заявлениям их инициаторов и исполнителей, на «защиту прав человека». Дело здесь совсем в другом. Главное, что определяет усиление подобных атак, — рост влияния сил мира, прогресса и социализма на международной арене, наблюдающийся одновременно с углублением социально-экономического, политического и духовного кризиса в капиталистических странах. Как писала недавно газета «Правда», «совпадение по времени процесса разрядки международной напряженности и ослабления социально-экономических и политических позиций капитализма, углубления его внутренних противоречий подталкивало буржуазных идеологов к заключению, что разрядка означает «ослабление» Запада, а потому она должна быть отброшена. Они всеми силами пытаются создать впечатление, будто существует некий «третий путь» между мирным сосуществованием и военно-политической конфронтацией. В действительности же это — иллюзия, которая используется для того, чтобы оправдать в глазах широких масс продолжение гонки вооружений, укрепление агрессивных военных блоков, политику шантажа и авантюр, затормозить

решение ключевых проблем современности, и прежде всего, ограничения вооружений и разоружения»[1].

Вспомним, как два года назад, буквально через несколько дней после подписания Заключительного акта общеевропейского совещания, на Западе начали развертывать шумную кампанию, обвиняя Советский Союз в том, что он якобы не намерен выполнять хельсинкские договоренности в полном объеме. Причем вот что показательно. Подобно тому, как в период подготовки хельсинкского Совещания наибольшие трудности возникли при обсуждении договоренностей, впоследствии зафиксированных в третьем разделе Заключительного акта «Сотрудничество в гуманитарных и других областях», а, скажем, не по вопросам нерушимости послевоенных границ в Европе и добрососедских отношений между государствами, так и теперь содержание третьей «корзины» стало поводом для различного рода идеологических спекуляций и пропагандистских трюков, вроде выдвинутого нашими западными оппонентами тезиса о «безграничном» культурном обмене.

Что же подразумевалось под этой формулой, которая внешне могла показаться и привлекательной? В частности — в области кинообмена? Возможность свободно, без всяких ограничений показывать советские фильмы на экранах капиталистических стран? Нет, в странах, где прокатные фирмы и кинозалы находятся в частном владении, никто не брался нам этого гарантировать. С другой же стороны, нам, вроде бы и неявно, предлагалось допустить на наши экраны ленты, прославляющие насилие, проповедующие расистские идеи, изображающие сексуальную патологию. Получается, что, приняв предложение об обмене фильмами без всяких ограничений, мы должны были пойти на отказ от нашего государственного суверенитета, на нарушение действующих в нашей стране законов, запрещающих пропаганду войны, расизма, порнографии, на забвение традиций и моральных устоев советского общества...

Мы знаем — и можем подтвердить это с цифрами в руках, — что и до общеевропейского совещания и в настоящее время мы существенно опережали и опережаем Запад в деле ознакомления советских людей с лучшими, действительно представляющими культурную ценность произведениями зарубежной литературы и искусства. Кинематограф не составляет здесь исключения. Поскольку я не занимался этим вопросом специально, я, естественно, не могу привести полных данных. Но некоторые из них я помню: они слишком красноречивы, чтобы их не запомнить. К примеру, мы осуществляем сейчас культурное сотрудничество в области кино более чем со 100 странами. Формы такого сотрудничества разнообразны: совместные постановки, участие в международных кинофестивалях и выставках за рубежом, помощь развивающимся странам в подготовке кадров для национальной кинематографии. И, конечно же, — обмен фильмами. Ежегодно в Советском Союзе массовым тиражом выпускается 60—70 фильмов социалистических стран и 50—60 картин, созданных в капиталистических странах. Что может противопоставить этому Запад? Даже из приобретенных зарубежными фирмами советских фильмов в прокат капиталистических стран попадают два-три в год. Всего два-три! По чьей же, спрашивается, вине происходит эта «игра в одни ворота»?

Мне приходилось выслушивать объяснения буржуазных прокатчиков на этот счет. Обычно они ссылались на то, что западный зритель, дескать, не интересуется советским кинематографом. В действительности, причины, мешающие продвижению советских лент на западный экран, совсем иные.

Я убежден, я знаю это по опыту организации ретроспективных показов своих фильмов за границей, что картины советского производства интересуют зарубежного зрителя. Об этом свидетельствует успех Неделей и фестивалей советского кино, проводимых на Западе. Об этом говорит высокая оценка, которой удостаивались и удостаиваются многие произведения нашего киноискусства на представительных международных киносмотрах. Напри-

---

[1] «Правда». 3 июня 1977 г.

мер, летом 1973 года в Нью-Йорке, Лос-Анджелесе, Сан-Франциско и Вашингтоне состоялись Недели советского кино — и попасть в переполненные залы кинотеатров, где они проводились, было трудно. В 1975 году во французском городе Авиньоне был проведен фестиваль советских фильмов, положительно встреченный французской прессой самых разных направлений. Газета «Монд», например, писала в связи с проведением фестиваля следующее: «В течение кинонедели фильмов в Авиньоне мы открыли для себя 15 фильмов, представляющих народное кино и культуру, с которыми мы не можем сравниться, если иметь в виду состояние французского кино». На Международном кинофестивале в Западном Берлине 1975 года картина «Сто дней после детства» получила одну из главных наград — приз «Серебряный медведь» за режиссуру. Позднее эта лента была показана на фестивале в Сан-Франциско и имела хорошую прессу, причем рецензент газеты «Сан-Франциско экзаминер» выразил надежду, что «фильм еще вернется к нам, будет в самом широком прокате». Надежда оказалась тщетной. Ни «Сто дней после детства», ни картины из программы Недель 1973 года так и не попали в широкий американский прокат. С огромными трудностями и буквально единицами пробиваются наши фильмы на экраны Италии, ФРГ, Франции, других западных стран.

Дискриминационная политика Запада в отношении советского и всего социалистического кинематографа, обусловленная в первую очередь отнюдь не коммерческими, а идеологическими соображениями, с особой отчетливостью проявляется на традиционных буржуазных киносмотрах, например, на таком, как Каннский международный кинофестиваль. Этот фестиваль, который всегда был буржуазным, «элитарным» по своему характеру, в последние годы все более превращается в «полузакрытое» салонное мероприятие коммерческо-рекламного назначения, приобретает явно реакционную ориентацию. Несколько лет назад я входил в состав международного жюри этого смотра, знаю, как он организуется и проводится, и, сравнивая его нынешнее состояние с тем, в каком он находился, скажем, в начале 60-х годов, вижу, что тенденции к дискриминационным ограничениям в отношении социалистического кино, проявляющиеся и при составлении программ и при распределении наград, в Канне заметно усилились. Так, на Каннский фестиваль, проходивший в год 30-летия Победы над фашизмом, дирекция смотра долго не хотела допускать наш фильм «Они сражались за Родину». Лишь в последний момент, осознав, видимо, насколько чудовищным было бы препятствовать демонстрации картины, воспевающей мужество народа, заплатившего за Победу двадцатью миллионами человеческих жизней, в год тридцатой годовщины освобождения Европы от гитлеризма, организаторы фестиваля включили ленту Сергея Бондарчука в программу. В прошлом году мы вынуждены были вообще отказаться от участия в этом кинофестивале, поскольку приглашение в Канн сопровождалось попыткой продиктовать нам жесткие условия участия в конкурсе, что в принципе противоречит общепринятой практике проведения международных киномероприятий. Добавлю, что Нью-Йоркский фестиваль вот уже в течение ряда лет попросту отказывается от показа советских фильмов.

Какой выразительный контраст составляют эти факты с тем, что происходит на международных кинофорумах в Москве, Ташкенте или в Карловых Варах! С каким искренним радушием, не выдвигая никаких предварительных условий, принимаем мы у себя кинематографистов всех континентов с их фильмами, никому не отдавая предпочтения. На наших фестивалях царит дух творческого смотра, соревнования талантов, где все страны — в абсолютно равном положении. Разумеется, на наши фестивальные экраны не могут быть допущены ленты, которые явно направлены на подрыв общественной морали, на возбуждение низменных страстей, к возвеличиванию одной нации в ущерб национальному достоинству другой. Но — только такие! Что же касается фильмов-призеров, то они приобретаются нами и впоследствии выпускаются в наш прокат, становятся достоянием самых широких зрительских аудиторий. Так что, если, имея в виду проблему свободы и мас-

штабов нашего кинообмена с Западом, задать вопрос — кто у кого в долгу? — ответ может быть только один.

В попытках опорочить социалистический строй, поставить под сомнение демократический характер нашей политической системы, расшатать ее основы наши идеологические противники вынуждены прибегать к заведомо недобросовестным и негодным приемам. Именно так поступает буржуазная пропаганда, поднимая шумиху вокруг так называемых «инакомыслящих» в Советском Союзе и других странах социализма, связывая вопрос о «диссидентах» с якобы имеющими место нарушениями основных свобод и прав личности в социалистическом обществе. Достойная отповедь клеветническим нападкам по поводу «проблемы инакомыслящих», на которые западные пропагандистские органы в последнее время отваживаются все чаще, содержится в речи Генерального секретаря ЦК КПСС товарища Л. И. Брежнева на XVI съезде профсоюзов СССР, где, в частности, сказано: «У нас не возбраняется «мыслить иначе», чем большинство, критически оценивать те или иные стороны общественной жизни. К товарищам, которые выступают с критикой обоснованно, стремясь помочь делу, мы относимся как к добросовестным критикам и благодарны им. К тем, кто критикует ошибочно, мы относимся как к заблуждающимся людям.

Другое дело, когда несколько оторвавшихся от нашего общества лиц активно выступают против социалистического строя, становятся на путь антисоветской деятельности, нарушают законы и, не имея опоры внутри страны, обращаются за поддержкой за границу, к империалистическим подрывным центрам — пропагандистским и разведывательным. Наш народ требует, чтобы с такими, с позволения сказать, деятелями обращались как с противниками социализма, людьми, идущими против собственной Родины, пособниками, а то и агентами империализма. Естественно, что мы принимаем и будем принимать в отношении них меры, предусмотренные нашим законом.

И пусть уж тут никто не обижается на нас: защита прав, свобод и безопасности 260 миллионов советских людей от действий подобных отщепенцев — это не только наше право, но и наш священный долг».

Ничтожно малое число лиц, так называемых «инакомыслящих», за которых с готовностью — и не от хорошей жизни, надо полагать, — цепляется сегодня Запад, не имеют никаких корней у нас в стране и никого, кроме самих себя, не представляют: советская общественность, творческая интеллигенция не оказывают им никакой поддержки, не разделяют их взглядов, их, если можно так выразиться, позиции. Стоит, кроме того, задуматься — кто же они, эти, по терминологии буржуазной пропаганды, «диссиденты»? В подавляющем большинстве это люди, или вообще не обладающие никакими творческими способностями, или не сумевшие найти выход из собственного творческого кризиса и избравшие позу «инакомыслящих» в качестве способа привлечь к себе внимание, «самоутвердиться». Прямо скажем, не лучший способ! Есть в их числе и несколько бывших кинематографистов. Говорю — бывших, поскольку, переселившись на Запад, они предпочли (или были вынуждены?) заниматься чем угодно, но только не работать по своей основной профессии. Где, спрашивается, те фильмы и сценарии, замыслы которых им якобы не давали осуществить дома? Их нет, и смешно надеяться, что они могут появиться! Интересно было бы узнать, что думают они теперь по поводу «ничем не ограниченной свободы творчества», которую хотели найти за границей...

Как человек, проживший в искусстве долгую жизнь, как художник, всегда стремившийся в меру отпущенных мне сил служить своему народу, Родине, великому делу преобразования жизни на самых гуманных и справедливых началах, я знаю, что такое подлинная свобода творчества. Она возможна, она реально существует только там, где человек из объекта эксплуатации превратился в творца, хозяина своей судьбы, полноправного гражданина свободного сообщества людей, объединенных во имя достижения самой высокой исторической цели человечества — построения коммунизма. В социалистической стране.

В советском многонациональном кинематографе трудятся сегодня люди разных поколений. Это люди, в разной степени одаренные, со своими художническими пристрастиями, со своими творческими судьбами, которые складываются тоже по-разному, не обязательно просто и гладко. Но у каждого из нас есть все возможности, чтобы проявить себя в любимом деле, никто не тревожится за свой завтрашний день, каждый знает, что в своих творческих поисках он всегда может рассчитывать на моральную и материальную поддержку со стороны государства. Это огромное счастье.

В моих глазах всякого рода измышления, к примеру, об ущемлении прав представителей художественной интеллигенции еврейской национальности, о преимущественном положении русских кинематографистов в сравнении с положением их товарищей из союзных республик выглядят просто смехотворными. В проекте нашей новой Конституции записано: «Какое бы то ни было прямое или косвенное ограничение прав, установление прямых или косвенных преимуществ граждан по расовым и национальным признакам, равно как и всякая проповедь расовой или национальной исключительности, вражды или пренебрежения — наказываются по закону». Такой закон в нашей стране действует и неукоснительно соблюдается.

Когда западные пропагандисты пробуют убедить меня в том, что настоящая свобода творить существует только в капиталистическом мире, я говорю им: «Вы лжете, господа!» Сколько заживо похороненных замыслов, сколько искалеченных судеб художников на совести этого «свободного» мира! Вспомним, как в ужасе бежал из Соединенных Штатов Чарлз Спенсер Чаплин, гордость мировой культуры, бежал, затравленный продажной прессой, запуганный комиссией Маккарти, чтобы избежать участи многих своих голливудских коллег, посаженных в тюрьму или лишенных возможности работать. Недавно американский режиссер Мартин Ритт снял фильм об этом мрачном периоде американской истории, известном как время «охоты за ведьмами», — «Подставное лицо». Вряд ли сюжет, воспроизводящий события той поры, рассказывающий историю кинематографистов, вынужденных, попав в «черный список», подписываться чужим именем, сегодня был выбран создателями картины случайно...

Десять лет назад другой выдающийся мастер мирового кино, Акира Куросава тоже покинул Голливуд после неудачной попытки снять философский фильм о проблемах современного буржуазного общества. Хозяева фирмы закрыли проект еще до начала съемок: их не устраивала трактовка темы, выбранная художником-гуманистом. Не удалось снять Куросаве в США и правдивый фильм о событиях второй мировой войны...

Не так давно во французском журнале «Нувель обсерватер» было опубликовано письмо французского режиссера Марина Кармитца, в котором есть такие строки: «Пять лет назад я снял политический фильм «Удар за удар» и с тех пор я без работы. Мое положение можно сравнить с положением американского режиссера Бибермана, который после своей картины «Соль земли» лишь перед самой смертью получил возможность снять еще один фильм. Я не могу заниматься даже рекламными лентами или работать на телевидении. Сотрудничество с каким бы то ни было продюсером невозможно для меня. Все они объединены сегодня тремя крупными монополиями, от которых зависит судьба всего французского кинематографа.

...Никакой свободы выражения во Франции больше не существует. В этом истинная причина того, почему я уже пять лет без работы»...

А вот высказывание молодого французского режиссера-коммуниста Жана-Даниэля Симона, чей фильм на острую политическую тему «Где тонко, там и рвется» был практически бойкотирован прокатчиками: «Во Франции попытки снять картину всегда натыкаются на почти непреодолимые проблемы разного характера — идеологические, политические, экономические».

На последнем Парижском фестивале режиссер из Западного Берлина Макс Виллюцкий показал свой фильм «Неугодная Вера Ромейке» («Вера Ромейке невыносима») — фильм об учительнице, ставшей жертвой «запретов на

профессии». На вопрос корреспондента «Юманите» о том, легко ли снимать политические ленты в Западном Берлине, Виллюцкий отвечает: «Нет... Помимо финансовых препятствий, существуют и цензурные рогатки. Сценарий фильма «Вера Ромейке...» я предлагал различным студиям в Западном Берлине и ФРГ, в том числе и государственным. Но все они прислали категорический отказ». На постановку «Веры Ромейке...» пошли средства, полученные режиссером в качестве приза за предыдущую работу...

Известно высказывание ныне покойного Пьера-Паоло Пазолини, знаменитого итальянского режиссера, по поводу мироощущения художника в буржуазном обществе: «Я чувствую себя в этом обществе отвратительно... На этот счет у меня нет никаких сомнений...»

И примеры и цитаты сходного содержания я мог бы продолжить без особого труда. Но, думаю, и этого достаточно, чтобы подтвердить мое глубокое убеждение: частнособственническое общество по самой своей природе не обеспечивает и не может обеспечить художнику подлинной свободы самовыражения и творческого поиска. А шумные пропагандистские кампании, проводимые на Западе в «защиту прав человека» в социалистических странах, «забота», которую проявляют буржуазные идеологи, политики, журналисты, ратуя за свободу творчества именно там... где она на самом деле существует, есть чистейшей воды лицемерие, прозрачная политическая демагогия. Не более того!

И какими же нужно быть недальновидными и безответственными людьми, чтобы в стремлении извлечь сомнительные выгоды из мышиной возни вокруг «инакомыслящих», вокруг мнимой проблемы «прав человека» в обществе социализма ставить под угрозу коренные интересы человечества, затруднять возможность заключения соглашений между государствами, от которых зависят судьбы мира!

●

В своем приветствии участникам и гостям Всесоюзного кинофестиваля в г. Риге Генеральный секретарь ЦК КПСС товарищ Леонид Ильич Брежнев писал: «Советские люди встречают 60-летие Великого Октября новыми достижениями в решении выдвинутых XXV съездом КПСС задач коммунистического строительства, сохранения мира на земле. Они ждут новых кинофильмов, ярко отражающих нашу богатую историческими свершениями действительность, трудовые и социальные завоевания народа, красоту внутреннего мира советского человека».

У советских кинематографистов, глубоко сознающих свою высокую ответственность перед народом и партией, есть все возможности для того, чтобы свободно, творчески, вдохновенно трудиться во имя новых успехов в деле коммунистического строительства. В этом наше счастье, наша великая гордость.

«Восхождение»
«Несовершеннолетние»
«Эта опасная дверь на балкон»
«Решения, которые мы принимаем»

Е. Стишова

Хроника и легенда

«ВОСХОЖДЕНИЕ»
По мотивам повести В. Быкова «Сотников». Сценарий Ю. Клепикова, Л. Шепитько. Постановка Л. Шепитько. Оператор В. Чухнов. Художник Ю. Ракша. Композитор А. Шнитке. Звукооператор Я. Потоцкий. «Мосфильм», 1976.

Дыхание трагедии охватывает сразу. Ее высокий звук предощущается уже в первых, безмолвных кадрах фильма, где слышны только порывы поземки по плотному, хорошо слежавшемуся за зиму снегу. Сквозь них мы разглядим там, у самого горизонта, скромную белокаменную церквушку. Звук будет нарастать и нарастать и обретет законченность музыкальной фразы по мере того, как на девственно белом снегу вырастут, словно из-под земли, черные силуэты бегущих людей. Мужской напряженный голос скажет: «Немцы!» «Каратели!» — выдохнет женский. И безмолвие, статика первых кадров сменится серией динамичных коротких планов: женщины, дети, раненые... Теперь яркая белизна снега покажется нам предательской, а люди на снегу — живыми мишенями для карателей, грузно выпрыгивающих из открытой машины в обнимку с автоматами. В морозной тишине повиснут резкие звуки — сигналы близкой опасности: лязг откинутого автомобильного борта, громкая немецкая речь, тяжелое дыхание уходящих от преследования партизан.

Таков ритм «Восхождения». Ритм, в котором нет ни единой точки покоя. Ритм взведенного курка. Ритм войны. Его движение в фильме рассчитано по синусоиде. Вот впадина, перигей: здесь можно расслабиться. В эти минуты только и замечаешь, как точны, как выверены движения камеры. Она не тащит в кадр ничего лишнего. Даже деревья, даже голые кустики, торчащие из-под снега, — и те здесь, кажется, на счету. Да, камера немногословна. Но такое немногословие идет от внутренней глубины, не терпящей неточных слов. Зато каждое молвленное слово значительно, оно адекватно сущности, внутреннему состоянию. Любая деталь, что попадает в кадр, насыщена смыслом, подчас ее можно развернуть в сюжет. Когда окаменевшая на морозе мужская рука, с трудом удерживая ложку, бережно всыпает в детскую горсть сырое зерно, эта подробность партизанского быта говорит о войне гораздо больше, чем иной перенасыщенный символикой кинорассказ. Но это не все. Надо видеть, как едят зерно. И камера панорамирует по лицам, приближая их к нам одно за другим. И мы видим, что мужчины, старухи и дети едят свою долю с аккуратностью, выдающей привычку, — ни одного зернышка не упадет на снег. Ленинградцы в блокаде так ели свой паек — каждая крошка была на счету.

Изобразительно и в фонограмме фильм тяготеет к хронике. Его образность вырастает из реалий военного времени, воссозданных на экране скрупулезно и тщательно, «под документ». Но в самом методе подачи и рассматривании прошлого есть та мера крупности, которая сразу задает фильму эпический масштаб. Хроника перекликается с легендой. К этим двум полюсам — хронике и легенде — довлеет картина, в названии которой — «Восхождение», — несущем двуединый смысл, буквальный и образный, дан ее код.

Цветовое решение фильма — он черно-белый — не только стилевая примета. Это образ максималистского разделения духовного пространства фильма на контрасты, на белое и черное. В двухцветной гамме фильма дублируется излюбленная мысль Василя Быкова о невозможности третьего пути для личности, когда наступает час выбора. Тем самым подчер-

кивается программный отказ режиссера — вслед за Быковым — от полутонов, от смягчающих обстоятельств, от приходящих моментов, которые могут только смазать жесткую определенность нравственной коллизии — умереть с честью или жить в бесчестье.

Но, сказав «вслед за Быковым», я должна уточнить формулировку. Вслед за Быковым идут и снятые параллельно с «Восхождением» фильмы «Обелиск» и «Дожить до рассвета», однако они так же далеки духу быковской прозы, как близки его букве. Лариса Шепитько, напротив, вольна в обращении с повестью «Сотников». Первой из экранизаторов писателя она поняла, что скрупулезное, построчное следование быковскому тексту может лишь разрушить дрожащий от духовного напряжения мир этой прозы, если оно не будет обеспечено на экране той же нетерпеливой, почти исступленной жаждой добывания истины.

Для того чтобы совпасть с миром Быкова, войти в него, мало сопереживать его героям. Надо в самом себе нести ту бескомпромиссную нравственную требовательность, что присуща им, будь то комбат Сотников, лейтенант Ивановский или учитель Мороз. Словом, чтобы браться за Быкова, надо быть художником сходного мироощущения.

Л. Шепитько, судя по прежним ее картинам, всегда привлекали ситуации кризисные для личности, модель такой ситуации неоднократно опробована режиссером. И в «Зное» и в «Крыльях» герои захвачены в момент наибольшего обострения взаимоотношений с миром и с собой. Такая последовательность в выборе героев говорит о том, что другие этому художнику неинтересны — интересна личность в миг максимума своего человеческого свечения. Но не сходство сюжетных моделей стало импульсом к экранизации. Шепитько шла к этому фильму, она *восходила* к нему, меняясь внутри себя и в своем восприятии мира. В разности отношения к двум своим героям — к Сотникову и Петрухиной из «Крыльев», а они похожи, это люди одной максималистской породы да и к тому же одного поколения — угадывается некий духовный поворот в самой Л. Шепитько. В «Крыльях» у нее еще не было потребности



«Восхождение».
Сотников — Б. Плотников

испытать себя, свои собственные духовные ресурсы — не отсюда ли даже мажорным финалом не снятая нотка сторонней снисходительности по отношению к героине? Режиссер ее понимал, но не сострадал ей: то было холодноватое, отчужденное сочувствие человека, с которым ничего подобного случиться не может. В «Восхождении» в каждом кадре ощущается готовность и необходимость поставить себя на место героя, воплотиться в нем. Вот что вносит в фильм личную интонацию — интонацию исповеди.

Однако помимо внутреннего, угадываемого существует еще и внешний посыл, сформулированный самим режиссером в интервью корреспонденту «ИК» Л. Карахану (см. «ИК», 1976, № 10). «Мы обязаны встряхнуть погрузившихся в сон, — говорила Л. Шепитько. — Тех, кто всегда готов плакать от смеха, потому что это очищает легкие, но разучился плакать от сострадания, от того, что вот сей-

час перед нами раскрылась на экране какая-то важнейшая для человека истина. А ведь нравственное потрясение не легкие очищает — душу».

Установка на потрясение? Она осознана и заявлена как цель. По крайней мере одна из целей. Это свидетельство важно: оно проливает свет на многие вопросы, которые неизбежно встают перед тобой, едва проходит шок первого впечатления. Становится понятным, например, почему от картины, исполненной горячечного пафоса, порой сквозит холодом вивисекции.

Признание режиссера проясняет и один сначала неуловимый перекос в сюжетной коллизии фильма по отношению к повести. Казалось бы, здесь все один к одному: и тут и там личность перед выбором, в пограничной ситуации между жизнью и смертью. Но режиссер меняет ударения, и силовое поле фильма постепенно смещается от быковской темы выбора к более универсальной теме «человек и обстоятельства». В повести эта тема жила как бы «за кадром». А в «кадре» были два характера, две судьбы, за которыми мы следили неотступно и неотрывно, вникая в поступки и в мотивы этих поступков. Шел процесс выбора.

В фильме он спроецирован главным образом на Рыбака, ибо для Сотникова этой проблемы не существует.

Сотников в фильме, в сущности, лишен внутренней борьбы, хотя, по Быкову, он вовсе не сверхчеловек и испытывает минуты слабости, даже страха, как всякая живая плоть, обреченная на гибель. Но биологический инстинкт самосохранения подавляется духовным началом. Точнее будет сказать, что поступать так, а не иначе велят Сотникову его нравственные убеждения. Однако в том, что касается Сотникова, режиссеру важен не процесс, а итог: в нечеловеческих обстоятельствах он остался человеком, вырос как личность. Рыбак же перестал быть и тем и другим, был нравственно ликвидирован. Этот переход исследуется, в то время как всепобеждающая духовность Сотникова констатируется.

Тип Сотникова трактуется в фильме как тип личности, не зависящей от обстоятельств, противопоставляющей любым обстоятельствам свою выстраданную правду, свою идею, свое неколебимое понятие совести, чести, человечности. Тип Рыбака — это тип человека вне идеи, которого обстоятельства окрашивают в свой цвет, коль скоро они оказываются сильнее его.

Каковы же эти обстоятельства?

Ответ прост: война.

Ответ сложен: война, поставившая человека в нечеловеческие условия, заставившая выбирать между жизнью и совестью.

Обстоятельства, как уже говорилось, заявлены сразу, с первых кадров фильма. Партизанский отряд, уходящий от преследования карателей, зима, мороз, раненые, отсутствие провианта. Такова исходная точка фильма, обозначенная жесткой, беспощадной режиссерской рукой. Но это всего лишь общий план, всего лишь заставка к тому, что произойдет дальше. Двое по заданию командира отправятся за провизией для отряда. И, странная вещь, зная, как повернется дело, зная, чем все кончится для этих двоих, мы все равно с бьющимся сердцем будем следить за ними, шаг в шаг, след в след. Да, результат известен наперед, но путь к нему, показанный на экране в той же, быковской жажде получить ответ на поставленный вопрос, потрясает, словно ты впервые идешь за Сотниковым и Рыбаком, впервые примеряешь себя к ним, их — к себе.

Последний путь героев В. Быкова обычно вмещает всю их предыдущую жизнь, становясь еще и метафорой этой жизни. И авторы фильма не преминули воспользоваться увеличительным стеклом, помещенным где-то в тайниках быковской прозы. Правда, в их руках оно стало заметным почти сразу, как только двое покинули лагерь и остались лицом к лицу друг с другом и с нами.

Сотникова играет Борис Плотников, артист с огромными, в пол-лица, глазами и воспаленным припухлым ртом. Он высок и худ, во всей его актерской фактуре акцентирована физическая немощь. Про таких говорят:



«Восхождение».
Сотников — Б. Плотников,
Рыбак — В. Гостюхин

в чем только душа держится. Рыбака играет Владимир Гостюхин, в чьем актерском облике, напротив, подчеркнута физическая сила, сноровистость. Справный мужик, говорят про таких. И правда, любо-дорого поглядеть, в каком темпе его сильные ноги в крепких сапогах с хрустом молотят снежную целину, по которой они с Сотниковым идут на хутор. Куда Сотникову до напарника! Он едва поспевает за ним в своих негреющих бурках, одна из которых просит каши и подвязана бечевкой, в натянутой на самые уши пилотке, без рукавиц, то и дело заходясь в кашле. «Снегу, снегу возьми, снег перебивает», — советует Сотникову Рыбак. Он благодарен напарнику за то, что тот рядом. «Не знаю, как ты, а я терпеть не могу этих одиночных заданий, даже самых легких... — признается он. — По мне хоть сто раз в атаку, но в строю». И Рыбак по-мужски заботится о Сотникове. Набрасывает ему на шею полотенце: «Бери, бери, оно греет», учит его, как добыть шапку, — словом, на ходу дает напарнику уроки житейской мудрости. Коренастый, плотный, плечистый, не словами только — всем своим уверенным обликом словно

бы пеняет согнувшемуся в своей насквозь продуваемой рваной шинели Сотникову за непрактичность. И с тем, что он говорит, нельзя не согласиться. Не о том ведь речь, чтобы с первого попавшего мужика шапку снять, но «договориться же всегда можно». Рыбак произносит эту фразу с такой заразительной уверенностью, что на Сотникова досада берет: действительно, ну что за боец — без шапки, простуженный, кое-как одетый. А тут — еще осечка, еще беда. От хутора, куда направлялись и куда с трудом добрались партизаны, осталось пепелище да замерзшее белье на веревке.

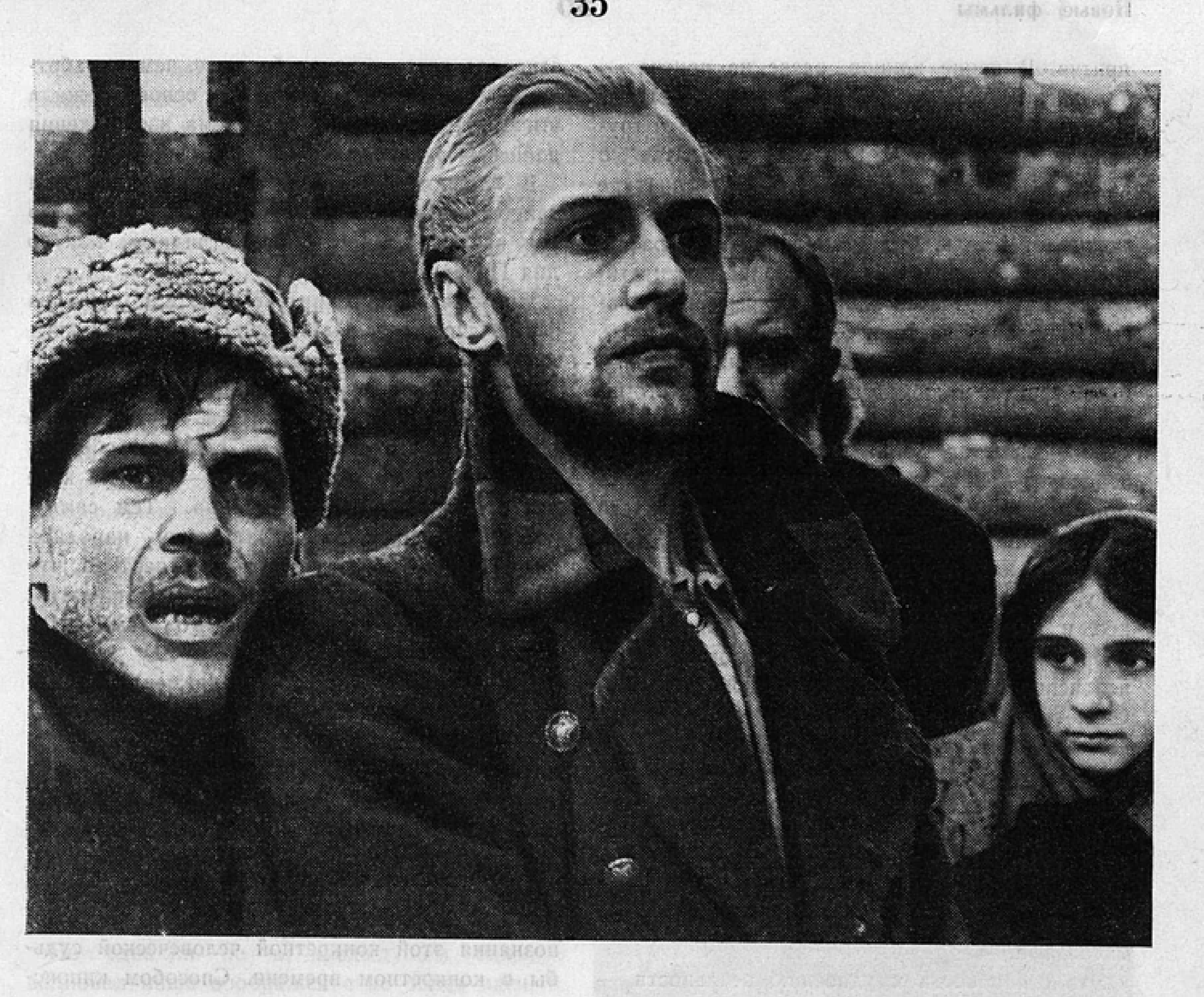
Здесь кончается экспозиция характеров, своего рода подготовка той нравственной коллизии, что вот-вот схватит за горло обоих героев угрозой близкой смерти. С этого момента угадываемые очертания режиссерской концепции начинают набирать все большую определенность, прицельность. В следующей сцене — у лесиновского старосты — мы увидим медлительного и странно спокойного хозяина дома (С. Яковлев): приход партизан оторвет его от чтения библии. Увидим испуганную, мечущуюся старуху — его жену (М. Виноградова). И охваченного жаром лихорадки Сотникова, привалившегося к притолоке. Деловитый Рыбак уводит старосту во двор колоть овцу. Старуха боится за старика: как бы не пустил его в расход этот шустрый молодой мужик. И вторя нервному ритму сцены, мечется огонек лампадки, вспугнутый хлопком входной двери.

Но бытовой ряд вдруг резко отодвигается крупным планом Сотникова. Страдание и обреченность на этом лице, укрупненные и подчеркнутые оптикой, на миг обнажают перед нами какую-то иную реальность. Лицо ли это Сотникова или лицо его судьбы? Впервые выступающая здесь на поверхность дуга второго смысла доведена до еще более высокого накала в следующем эпизоде, на мой взгляд, одном из лучших в фильме, где Сотников и Рыбак на обратном пути в отряд нарываются на немцев и Сотников — конечно же, он, а не Рыбак! — получает ранение в ногу. Рыбак с заколотой овцой на плечах успеет добежать до опушки и скрыться в лесу, а Сотников, оставшийся на снегу, будет отстреливаться, а потом, поняв, что его дело плохо, станет прилаживать винтовку, чтобы успеть выстрелить в себя прежде, чем подоспеют немцы. Но в миг, когда Сотников, лежа навзничь, неловко примеривался ногой к винтовочному спуску, раздался неожиданный шепот Рыбака: «Сотников!..» Рыбак вернулся за товарищем, бросив злополучную овцу. Сейчас он — спасение Сотникова, его возвратившаяся жизнь, его надежда. Кадры — Рыбак тащит сквозь кусты своего неудачливого друга, и оба партизана захлебываются собственным дыханием, снегом, обжигающим легкие морозным воздухом, — эти кадры смонтированы в лихорадочном ритме бега — бега от опасности, от гибели. Длинная монтажная фраза завершается крупным планом, где Сотников в каком-то остервенении бьет палкой по густо оснеженным веткам, словно сечет шашкой врага. И без всякого перехода — так внезапна тишина на поле боя — наступает минута покоя, иллюзия покоя, святая минута братания двоих. Рыбак, который завтра предаст Сотникова, сейчас перевязывает ему рану, своим дыханием старается отогреть примерзшие к дереву его волосы.

Достоевский говорил, что мысль всегда эмоциональна. Поэтика фильма выстроена его авторами словно под знаком этой фразы: здесь властвует мысль. Мысль, переведенная в эмоцию, в чувство силой собственного напряжения.

Л. Шепитько сполна владеет умением пластически выражать свою мысль на том накале, какой ей нужен для решения художественной задачи. Она, эта мысль, кипит и при минусовой температуре. Но в манере Л. Шепитько есть некий избыток расчетливости, лишающий ее концепцию высшей свободы, которая идет все-таки от сердца, от чувства, а не от разума.

Мастерство, искусство ощущается в фильме чем дальше, тем больше. И чем сильнее это чувство, тем заметнее отходит картина от хроники времени. Реальность фильма как бы удваивается, его действие происходит и зимой 1942 года в Белоруссии и — одновременно — выносится как бы в «астральные



«Восхождение».
Рыбак — В. Гостюхин,
Сотников — Б. Плотников,
Бася — В. Гольдентул

пределы». Но достигается этот эффект не параллельным монтажом, не ретроспекциями, не операторскими ракурсами. Эпизоды монтируются в строгой последовательности, даже две сцены воображаемого побега Рыбака — в середине и в финале — включены в общую хронологию сюжета. Здесь воображаемое и действительное — равноценная по значимости реальность. А эффект удвоения — его дает совмещение двух пластов реальности в образной ткани фильма — прежде всего в главном персонаже, в Сотникове.

Надо сказать, что отдаленная перекличка сюжетной ситуации «Сотникова» с легендой о Христе и предавшем его Иуде заметна каждому внимательному читателю повести: сам автор в тексте прямо указывает на эту параллель. Л. Шепитько делает смелую попытку претворить ее в самой структуре фильма. Еще в период съемок, размышляя об особенностях, о жанре фильма, она определила его как неопритчу.

Жанровая форма притчи не новость для киноискусства. Всякая история, пусть сугубо житейская, но довлеющая второму смыслу, трактующему уже не быт, а бытие, и есть

притча. В конце концов, разве не притча — чаплинские сюжеты о маленьком бродяге? А «Корабль дураков» Стэнли Креймера? А грузинские комедии? А. Бочаров в статье о притче в современной советской литературе (см. «Вопросы литературы», 1977, № 5) высказывает мысль, что именно кинематограф в силу особого характера своей образности стимулировал притчевое начало современной прозы. Кинообраз часто несет в себе метафору, номинально не будучи ею, сохраняя достоверность факта. Вспомним ныне уже хрестоматийный эпизод из «Иванова детства», где двое — капитан Холин и медсестра Маша — переходят траншею по перекинутому через нее стволу, капитан обнимает девушку, и в его объятьях она повисает над черной дырой траншеи, как над пропастью. И траншея в лесу, и дерево, мостком перекинутое через нее, и двое, балансирующие на этой шаткой опоре, — здесь все достоверно, сиюминутно, и все исполнено второго, трагического смысла. Сюжетные мотивировки отлетают, и объятье над траншеей читается уже, как многослойная метафора. Ее практически невозможно описать, слова не могут вызвать того чувственного впечатления, какое рождает кинематографический образ. Наверное, непереводимостью кинометафоры на язык другого искусства и поверяется ее принадлежность к искусству кинематографа.

Эта способность к удвоению реальности — в самой природе кино. В документальном фильме «Гимнастерка и фрак» есть снятый в 20-е годы кадр: в раздевалке какого-то наркомата оказались рядом видавшая виды буденовка и заносчивый цилиндр. Кадр, опубликованный лет сорок спустя после того, как был снят, принес нам и живое ощущение конкретного времени и его образ.

Но кинопритча чуждается подобных метафор. Ее философский смысл мерцает в той дуге, что наподобие нимба, параболы возникает поверх бытового ряда, конкретной истории. Л. Шепитько поставила своей задачей найти кинематографическую форму с в е р х с м ы с л у быковской прозы. В применении к данному материалу — материалу минувшей войны — это означало нечто гораздо большее, чем выработку эстетической концепции. В основе лежала этическая проблема — проблема изображения войны на экране.

В «Восхождении» эта проблема решается как бы заново, с позиции, на которую вывело нас время: прошло больше тридцати лет со дня Победы.

По-моему, Л. Шепитько ощутила себя на пересечении двуединого процесса, определяемого этим сроком. Сюжеты «из военной жизни», утратив непосредственную связь со временем, начинают терять свое нравственное обеспечение. А смотрит их главным образом поколение не видевших войны — те, для кого она — история, почти легенда. Тем самым рождается опасность девальвации народной памяти о войне. Здесь-то и наступает то, что А. Адамович назвал «выцветанием памяти»: «кровавое выцветает до розового» (см. «ЛГ», № 18, 1977 г.).

Вот на каком этическом фундаменте возникла эстетическая структура фильма-притчи. У «Восхождения» были предшественники и прежде всего — «Иваново детство». У этих двух произведений несколько позиций сближения, и в частности, этическая. Но главное — программное намерение соизмерить судьбу человека со всем миром. И не способом философских абстракций, а, напротив, способом познания этой конкретной человеческой судьбы в конкретном времени. Способом киноискусства.

Вот, кстати, ответ на вопрос, как, максимально используя ситуацию, фабулу, текст, нравственную идею повести, авторы тем не менее умудрились воплотить с в о й замысел. Создали оригинальное произведение. И там, где они говорят на своем языке — на языке кино, — там они добиваются успеха. Но дело в том, что, наследуя жанр современной притчи от повести В. Быкова (о чем Л. Шепитько тоже говорила в уже упомянутом интервью), режиссер не преодолела до конца притяжения литературы. Борясь с этим притяжением и стараясь реализовать свою задачу во всей полноте, она смело вошла в зону плодоносных противоречий.

Поэтика легенды, к которой устремлен фильм, теснит правду конкретного времени, выраженную в нем едва ли не с хроникальной достоверностью.

Это ощущение нарастает постепенно и дает себя знать ближе к финалу, особенно в эпизодах допроса и пытки. Но еще раньше наступает момент, когда отрешенность Сотникова начинает читаться уже не как естественное проявление его физического состояния — он ведь и больной и раненый,— а как заданная образу аскеза. Реплика Сотникова, произнесенная там, на снегу, когда Рыбак отогревал его своим дыханием, трактована режиссером как некий рубеж.

Преодолев страх смерти, победив великий инстинкт жизни, Сотников возвысился до понимания того, что «есть вещи поважнее собственной шкуры». Он признавался тогда Рыбаку: «Это я только там, в поле, боялся умереть ночью, один, как собака... А сейчас уже не страшно... Главное, к мысли привыкнуть. Неужели весь умру, а?»

Единственная на весь фильм исповедь Сотникова, кратчайшее расстояние между ним и нами. Потом он все дальше и дальше уходит от нас. В сценах допроса, пытки и казни герой выступает уже как о б р а з и д е и, как воплощенный дух, свободный от власти природы, от бремени плоти.

Но едва ли не в предыдущем эпизоде волновал наше воображение не образ идеи, а конкретные люди, в конкретной ситуации. И сердце надрывалось от жалости к Демчихе. Ведь когда Гаманюк полез на чердак, где укрывались партизаны, и — на всякий случай — решил дать очередь, то «не стреляй!» закричал Рыбак. Сотников-то молчал и молчал сознательно. Потому что понимал: погибнуть молча на этом чердаке — единственный шанс спасти Демчиху, которую подвели под арест они, никто иной. И хотя фильм не дает пояснений на этот счет, нам ясна и близка гуманистическая логика Сотникова, которой начисто не понимает Рыбак.

Нравственная стойкость Сотникова откликается в нас чувством гордости за человека, не теряющего достоинства в обстоятельствах, где все и каждый сильнее его, обессиленного болезнью и ранением. Он смело вступается за Демчиху, он — уже во дворе полиции — освобождает ее от унизительного кляпа во рту, за что получает страшный удар от Гаманюка. Он с о в е р ш а е т п о с т у п к и в безнадежной ситуации, где дрожащий от страха Рыбак выжидает и выгадывает, как бы выкрутиться. Великолепная по выразительности, по точности мысли панорама довершает возникшее в описанных эпизодах чувство солидарности, внутренней сопричастности к открывшейся нам судьбе. Это снятая с движения панорама деревенской улицы: сани с арестованными спускаются под гору, и уже глазами Сотникова мы видим играющих детей, обернувшихся на скрип полозьев, молодую женщину с ведром, застывшую у крыльца, скорбного старика

«Восхождение».



в своем дворе... Вся потаенная, загнанная под спуд немецким сапогом жизнь потянулась к Сотникову, отозвалась ему, и он отозвался ей...

Но вот за пленниками закрылась дверь немецкой комендатуры. Герой идет к апофеозу, а режиссер выходит на финал, где должна завершиться его концепция — идейная и стилистическая.

В описании В. Быкова последние часы Сотникова потрясают именно накалом жизни в этой измученной, изможденной плоти, где и впрямь один только дух остался. Но как он силен, как животворящ, как плодоносен и на сколькое еще способен! «Что можно сделать за пять минут до конца, когда ты едва жив и не в состоянии даже громко выругаться, чтобы досадить этим бобикам?.. И хотя и без этого неширокий круг его возможностей становился все у́же и даже смерть ничем уже не могла расширить его, все же одна возможность у него еще оставалась... только в его власти было уйти из этого мира по совести, со свойственным человеку достоинством. Это была последняя милость, святая роскошь, которую как награду даровала ему жизнь».

Но именно здесь, в финале режиссер перестает заботиться о бытовой правде поведения Сотникова, его нравственная правота начинает звучать как правота «вообще», пропадает та личностная окраска, благодаря которой до сих пор мы приобщались к этой судьбе как единственной. Идет процесс эстетического отчуждения образа, и вот мы скорее с интересом, чем с болью, смотрим на распростертое на подвальном полу тело и перебираем в уме многочисленные сюжеты «пьесы».

Но был еще эпизод пытки. Эпизод, где фильм, не страшась обвинений в жестокости, столкнул нас лицом к лицу с Болью и Страданием.

В кабинет Портнова вносят орудие пытки — грубо отлитую из чугуна пятиконечную звезду. Образ солдата, клейменного такой звездой, стал во время войны символом высочайшего героизма.

На наших глазах символ как бы совершает обратный путь: он преображается в реалию времени. Здоровенный ублюдок припечатывает раскаленный чугун к телу Сотникова. Потом звезду остужают в алюминиевом тазу с водой, и вода с шипением вскипает. Этот обычный кухонный таз, где остывает орудие пытки, этот бытовой акцент резко подчеркивает переход фильма на язык символов, переход, к которому мы еще не подготовлены. Условна не только стилистика этих кадров: открытый в немом крике рот, полные ужаса глаза на сверхкрупном плане, искаженное оптикой запрокинутое лицо — условны формы жизни. Это уже не подлинник, не репортаж, а символика страдания и испытания. Итак, обнажение концепции вопреки собственной поэтике? Похоже на то. Испытание физической болью возводит Сотникова в ранг высшей духовности, когда человек уже недосягаем даже для сострадания. Он не нуждается в нем, и уже не он соотносится с миром, а мир соотносится с ним. Недаром же в подвале, где смертники проводят свою последнюю ночь, староста умоляет Сотникова не умирать, не отпустив ему грехов, не приняв его признания в том, что он свой. Недаром в эпизоде казни приговоренные группируются вокруг него, прижимаются к нему, словно от него исходит некая сила, дающая им мужество в последний час. И недаром в фильме опущена родословная героев — в отличие от повести, в нем нет ретроспекций в их детство и юность, нет предыстории их последнего пути. Для Л. Шепитько эти подробности оказались лишними, ибо генезис ее героев в конечном счете больше довлеет вечному противоборству высокого и низменного, любви к человеку и человеконенавистничества, духовности и духовной нищеты.

Концепция образа Сотникова в фильме как бы сгущена, доведена до той высочайшей концентрации, когда авторская мысль вытесняет наше чувственное восприятие образа. Сотников полемически трактуется, как абсолютное выражение идеи нравственного императива, максималистского духа. Он — категория, нравственная мера. Рядом с ним и обнажается до конца подлость подлых, трусость трусливых, слабость слабых. Понятие «рядом» не ограничивается рамками экрана. Горящие фанатиче-

ским блеском глаза героя чаще всего устремлены прямо на вас. Это прямое обращение к зрителю принципиально важно для режиссера, последовательно утверждающего свою этическую позицию. Для поколения, войны не знающего, да и для тех, чья память о жестокости войны сглажена временем, фильм «Восхождение» — тоже своего рода испытание или, если хотите, своеобразный тест. Далеко не каждый выдерживает навязываемый этим фильмом режим нравственного напряжения — без пауз, без разрядки, без какой бы то ни было возможности перевести дыхание, на мгновение выйти из этой жестокой реальности. Фильм устанавливает максималистские отношения со зрителем, к нему вполне применим популярный ныне парадокс «не мы смотрим фильмы, а фильмы смотрят нас». Но отсюда возникает вопрос: а не стал бы фильм ближе к зрителю, не усилился бы эффект его воздействия, если бы Сотников до конца оставался земным человеком, а не перерастал бы на наших глазах в образ идеи, в символ, в абстракцию?

Ответить на такой вопрос невозможно: для этого надо поставить другой фильм.

Однако хочется понять, в чем же причина несочетаемости достоверной фактуры фильма с трансцендентальными аллегориями финала, несочетаемости, которая и воспринимается как противоречие.

На мой взгляд, причина коренится в том, что на пути к осуществлению замысла — в его этических и эстетических параметрах — Л. Шепитько сознательно идет на разрушение кинообраза. Она жертвует реализмом времени, достоверностью бытового поведения главного героя во имя философского подтекста прозы В. Быкова.

И все-таки, отдавая себе отчет в том, что здесь речь идет о противоречии диалектическом, не могу не пожалеть, что Сотников на экране утратил все земное и воспарил над нами словно дух святой. Сдвинулись, нарушились какие-то тайные связи. Духовность Сотникова, обретенная им в страданиях высшая свобода почему-то не рождают катарсиса, к которому стремится «Восхождение» с первого своего трагического аккорда. Быть может, философская дуга фильма требовала большей плавности, большей долготы перехода? Ведь кинотекст, в отличие от литературного, менее эластичен.

Преображение в образ идеи (сцена пытки) по существу завершает развитие образа Сотникова. Он застывает в своей аскезе, в то время как Рыбак выходит на свои кульминационные сцены. Да и в эпизоде с Портновым (допрос), решенном, как идеологический спор, в традициях Достоевского, Сотников тоже статичен и однолинеен, он не поднимается на новый для нас философский уровень. Зато А. Солоницын в этой короткой роли очень сильно играет эдакого поэта, певца и идеолога духовной нищеты. И все же перед нами конкретная личность, не только ожившая литературная традиция. Портнов — не просто фашист. Он сладострастный фашист. Его философия — это идея вседозволенности, свободы от моральных запретов, но уже на том этапе, когда вопрос о боге в душе даже и не возникает. Он был «решен» кем-то до Портнова — ему остается лишь наследовать и утверждать на практике «свободу от предрассудков». Что он и делает, наслаждаясь беспомощностью Сотникова и полной своей властью над ним. Если Рыбак — личность вне морали, вне идеи, ведомая лишь первородным инстинктом, то Портнов воинствующе аморален.

Философская тема фильма обозначена этой триадой: мораль, аморальность, доморальность. Лишь в двух эпизодах она, эта тема, звучит в форме открытого спора. А в сцене с Портновым отчетливо обозначаются все круги ада, на которых будет испытан Сотников, его вера и его истина. Портнов пророчествует: «...героической смерти у вас не будет. Вы не умрете. Вы сдохнете, как предатель... Вы обнаружите в себе такое! Вам и в голову не приходило. Куда денется ваша непреклонность, фанатический блеск глаз. В них откроется и все вытеснит страх, да-да, страх потерять эту самую шкуру. И вы, наконец-то, станете самим собой, простым человеческим ничтожеством... Я знаю, что такое человек на самом деле...»

Формула падения, с такой страстью произ-

несенная Портновым, полностью накладывается на Рыбака. Ему и впрямь «в голову не приходило», что он станет предателем, а он стал им. Он шел к предательству с той минуты, когда в доме у Демчихи их схватили полицаи, и все его существо, объятое страхом смерти, властно устремилось к одной цели: выжить. Сначала — во что бы то ни стало. Потом — любой ценой. В. Гостюхин точно ведет свою роль, да и режиссерская рука здесь ни разу не осеклась. Даже и в тех сценах, где второй, притчевый слой фильма обнажается, образ Рыбака не теряет конкретности реальной жизни и потому понятен в каждом своем внутреннем движении. На мой взгляд, успех роли решился тогда, когда артист ощутил в себе возможность играть не злодея, не заведомого предателя, а конкретный характер в предлагаемых обстоятельствах. Здесь был очень важен фактор актерского самочувствия в образе: Рыбак — В. Гостюхин не чувствует себя предателем вплоть до последней минуты. Даже во время казни Сотникова, выталкивая деревянный ящик из-под ног вчера еще спасенного побратима, Рыбак ищет и находит себе оправдание.

Рыбак сходит в свой ад по пути «благих намерений», и это отличает его от Портнова, который знал, на что шел. В итоге, в результате их пути перекрещиваются: оба предатели, оба мразь человеческая. Таких, как они, после войны судили (и по сей день не закончились эти процессы) суды военного трибунала. Разность путей к измене и предательству никогда не была смягчающим обстоятельством. Но в эпизоде накануне казни, в подвале, остервенело ругаясь с Сотниковым, Рыбак еще искренне не понимает, что он уже предал. Больше того, в его словах, звучащих и грубо и страстно, есть своя сила. Да-да! Не будем ханжами и признаемся, что в этой мучительной сцене с натуралистическим плевком кровью в лицо фильм прикасается к чему-то очень сокровенному в человеке. Жажда жизни, охватившая Рыбака в предчувствии и страхе конца, сыграна так заразительно, так всерьез, что в этот момент тебя самое словно обдает холодным дыханием смерти, небытия. И обжигает почти телесное чувство текущей в тебе теплой жизни. Может, это и есть тот миг, о котором поэт сказал: «...и здесь кончается искусство и дышит воля и судьба»? Но впечатление от этой ключевой для фильма сцены, где Сотников говорит о совести и солдатском долге, опять-таки снижено ощущением неравноценности поединка. Сотников — это уже чистое умозрение, вознесшееся над страстями человеческими. Рыбак — налитая жизнью страдающая плоть.

Мысль ясна — плоть бессильна перед духом, — но чувство упорно опережает разум. Визуальные образы несут множество дополнительных оттенков смысла, воздействующих на нас эмоционально. В конкретном же случае все слишком просто: поведение Рыбака психологически достоверно и непредсказуемо, поведение Сотникова подчинено схеме. И то и другое — в рамках замысла. Перед нами не просчет — а расчет.

Но повременим, однако, с «глобальными» выводами. Да, образ Сотникова понес потери по части психологической полноты (по крайней мере, на мой взгляд), да, конструкция фильма не без изъяна. Осваивается эстетическая территория, новая для киноискусства, но издревле знакомая литературе.

Притчевость в литературе сегодня трактуется широко. Понятие параболы, пожалуй, более точно, когда речь идет о современной притче, неопритче. Под этим знаком стоят В. Белов и В. Распутин, стоит А. Вампилов. Параболические структуры сегодня осваиваются и кинематографом, как говорится, на широком тематическом плацдарме — от фильмов на военном материале — «Венок сонетов» и «Восхождение» — до мелодрамы «Старший сын», грузинских комедий, повести о первой любви «Сто дней после детства».

Л. Шепитько пошла дальше других в этом направлении, как того потребовал ее замысел: соизмерить геройство и предательство мерой духовности. Все это, вместе взятое — этический посыл, новый взгляд на традиционную тему, освоение новой эстетической формы,— и определяет уникальность «Восхождения» как художественного явления.

Уникальность такого рода становится сегодня едва ли не новым эстетическим феноменом. Реакция кинематографистов на современные требования современного зрителя сказывается во все более заметном стремлении выделиться из потока, сойти с рельс, с накатанного пути. Такое стремление не надо рассматривать как самоцель — это необходимость, продиктованная новой ситуацией, сложившейся в кинозале. Сегодня зрителю становится мало ранее безотказных жанровых приманок. Может быть, только мелодрама удерживает прежние позиции, а вот детектив уже нуждается в какой-то добавке, не говоря уже о психологической драме, которая сегодня практически перестает быть самостоятельным жанром. Словом, жанровые определения заметно усложнились и включают в себя множество новых, неканонических характеристик.

Современный зритель, даже тот, кто ищет в кино чистого развлечения, бессознательно настроен все-таки не на аттракцион. Развлекательность тоже должна нести новую информацию, новое знание. Впрочем, иллюзию нового знания, новой информации можно порой создать и достаточно умелым манипулированием с кинооптикой, но не в этом суть дела.

Во всяком случае, от современного фильма зритель ждет нечто такое, что поражало бы воображение: это может быть проблема или сюжет, актерская работа или режиссерская концепция. И тут вовсе не обязательны какие-то вселенские масштабы замысла и его воплощения. Вот, скажем, «Старший сын» — житейская история, вполне обыденная. Но в этом фильме есть тот уровень художнической индивидуальности, который определяет и даже гарантирует неповторимость эстетического переживания.

Не этой ли неповторимости ищет в кино современный зритель? На повестке дня — такой кинематограф, который, ориентируясь на социальные ожидания, утоляет и «вечные потребности» кинозрителей, укорененные в историко-культурной традиции. Пути к такому кинематографу прокладывает в ряду других и фильм «Восхождение».

Геннадий Жаворонков

Я, ты, мы...

«НЕСОВЕРШЕННОЛЕТНИЕ»
Сценарий Э. Тополя. Постановка В. Роговото. Оператор И. Зарафьян. Художник М. Фишгойт. Композитор Р. Хозак. Звукооператор С. Гурин. Центральная киностудия детских и юношеских фильмов им. М. Горького, 1977.

«ЭТА ОПАСНАЯ ДВЕРЬ НА БАЛКОН»
Сценарий Б Паршевской и Я. Стрейча. Постановка Д. Риттенбергс. Оператор Г. Пилепсон. Художник X. Ликумс. Композитор Р. Калсон. Звукооператор Е. Ольшанко. Рижская киностудия, 1977.

Мне кажется, что огромное количество взрослых жаждет получить от кинематографа, занимающегося проблемами «трудных» подростков, нечто вроде наглядной консультации, а то и руководства по воспитанию несовершеннолетних. Не поэтому ли фильмы о подростках пользуются у зрителей неизменным спросом?

После просмотра картины о так называемых «трудновоспитуемых» иные родители заявляют своим потомкам: «Ну, теперь-то мы знаем, какие у вас друзья». А дворовые сказительницы, доброхотные хранительницы бытовых преданий, создают про несовершеннолетних хозяев двора еще одну легенду: мол, нас не проведешь — все они одним миром мазаны. Мол, знаем, какие они все...

А какие они все?

Став педагогом, я со временем понял, что выбрал не самую благодарную профессию на свете, так часто не удовлетворяющую ни родителей, ни детей. Представьте себе, что в поликлинику приходит встревоженная мать — ее сын болен, ему немедленно нужно лекарство. А врач прописывает ребенку прогулки, которые, может быть, помогут ему этак лет через пять. Конечно, если он не помрет до этого... Какое чувство при этом испытывает мать? А ребенок?

Для медицины подобная ситуация маловероятна, хотя и возможна. Для педагога она каждодневна. От тебя ждут чуда и чуда немедленного: таблетку под язык — и все здоровы. Но у тебя нет этой таблетки, хотя всю

свою жизнь ты ищешь чудодейственный эликсир и надеешься на его мгновенный эффект.

Алхимией в воспитании занимаются многие. То там, то здесь рождаются рецепты эффективнейших средств: все запрещать, все позволять, быть строже, быть добрее. Но, слава богу, ни одно из этих мгновенно действующих лекарств жизнь не утвердила к применению.

Утвердила она лишь один рецепт — понимание...

Фильм «Несовершеннолетние» начинается с прихода поезда. На перрон станции в городе Энске сошли двое. Прохоров — демобилизовавшийся солдат — и Акимов, ровесник Прохорова, возвращающийся из заключения. Судьбы этих двух героев, такие разные до этого момента, пересеклись. Сначала на вокзале, а потом в самой больной и тревожной точке их родного города — на танцплощадке. Ах, эта танцплощадка! Какой молодежный фильм обходится без кадров танцующих пар. Но в этом фильме танцплощадка — не просто кочующий сюжет. В жизни современного Энска этот пятачок занимает примерно такое же место, как это было в конце 40-х — начале 50-х годов. Здесь не просто танцуют, проводят вечерок — здесь вершатся судьбы, отсюда ведут свой отсчет биографии. Отсюда начал свою дорогу к скамье подсудимых Акимов, он же Костя-Сила. Сюда тянет демобилизованного Прохорова. И надежды его разбились здесь же, на танцплощадке. Пока Прохоров служил в армии, его невеста во время очередной драки «отсиделась» в кустах с одним парнем и стала его женой.

— Так что смотри, — советует Прохорову бывший одноклассник и нынешний муж его невесты,— на танцы лучше не ходи, а то с ходу женишься.

Авторы фильма уверены, что сфокусировали объектив на болевой точке подрастающего поколения. Сюда, по их мнению, сходятся все пути и расходятся тоже отсюда. Пути к проступкам, преступлениям и вот даже — иногда — к «семейному счастью».

Но так ли уж виновата танцплощадка? Уходит век коммунальных квартир, больших дворов с общими играми и с незатрудненным общением, уходит век «бытовых каждодневных коммуникаций». Теперь мы соседей по лестничной клетке не знаем — не то что по дому. Однако потребность не в узком, а в широком общении не исчезла. И естественно, что подростки еще интенсивней стали стягиваться к местам общего времяпрепровождения, к той же танцплощадке, где можно людей посмотреть, себя показать, приобрести друзей, где можно свободно общаться.

А может быть, самая главная причина в том, что к 16—18 годам организм человека становится энергетической системой, работающей на полную мощность. Хорошо, если эта энергомощность приложена к определенному интересу и, значит, к определенным занятиям. А если нет? Тогда подросток — электростанция, работающая вхолостую. Но ГЭС можно выключить, а человека нет.

Известно, что после спортивных состязаний, трудоемкой работы, активного отдыха подросток разряжен больше, чем взрослый. Он еще не научился экономно расходовать свою энергию. А танцы — это разрядка. И считать их за зло неверно.

Однако поскольку авторы фильма, выстраивая фабулу действия, все кульминационные события замыкают в границах танцевального квадрата, их можно понять весьма превратно, будто бы они искренне полагают, что корень зла для нашей молодежи таится на пятачке танцплощадки. В аннотации к картине она именуется даже как «поле битвы». Скорее всего авторы не имели в виду такого однозначного решения. Но так как они не выдвигают другой мотивировки, других истоков происходящего в городе Энске хулиганства — поножовщины, воровства, пьянства — и так как ничто в этом фильме всерьез не объяснено и не проанализировано, то зрителю не остается ничего другого, как, исходя из увиденного, сделать следующие выводы: танцы, где «все дозволено», где молодежь предоставлена самой себе и абсолютно бесконтрольна, — это рассадник зла, а посему с ними надо бороться. Поистине «поле битвы». Правда, наверное, не эти выводы подразумевались в замысле фильма. Но, сведя все основные происшествия кар-



«Несовершеннолетние».
Костя-Сила — С. Жданько,
Прохоров — В. Летенков,
Вера — Д. Германова, Катя — Л. Германова

тины к такому месту времяпрепровождения несовершеннолетних героев, авторы отрезали себе все остальные пути для анализа событий и тем самым скатились до банальных стереотипов оценки явлений, действительно реально существующих.

Правда, не совсем ясно, почему танцплощадка привела Акимова на скамью подсудимых. Но это дело прошлое. Нас интересует настоящее, а в настоящем она, продолжают настаивать авторы, безусловное зло, потому что здесь заправляет компания «трудных подростков» во главе с лидером по прозвищу «Гоголь».

В кадре — лицо супермена, с восхитительной наглостью излагающего начальнику милиции свое кредо, свою идеологию: «Все плохое у меня от семьи, от школы. Цинизм и отсутствие идеалов. А религии нет. Раньше порядок на страхе держался перед богом... А теперь на ком порядок держится? На вас да на всеобщей сознательности. А вы же не бог. Вы милиционер».

Ловлю себя на мысли, что откуда-то знаю «Гоголя». Откуда? На не раз мною и моими коллегами исхоженных тернистых дорогах перевоспитания «трудных» я с таким не встречался. Были там разные личности: и якобы «идейные» лидеры и послушные ведомые. Но обаятельно наглые, философски подкованные, блистательно эрудированные... не попадались. И еще мой опыт подсказывает мне, что даже

самые отъявленные циники реактивно смелы на секунду, а потом до отвращения жалки и трусливы.

И все-таки я вспомнил, откуда я его знаю. Персонажи, подобные «Гоголю», — любимые герои дворового фольклора и псевдоромантических детективов. Да, одно время и в нашем искусстве бытовал такой тип в роли умного и опасного преступника. Обязательно из интеллигентной семьи, знающий правила «хорошего тона» и один-два иностранных языка. На читателей и зрителей, не знающих истинного положения вещей, такой герой производил очень сильное впечатление. Многим казалось, что наконец-то нашли причину хулиганства, что все зло проистекает от таких вот набалованных интеллигентных мальчиков с пустой душой. Однако выяснено, что такой «Гоголь» ведет свою родословную... от романтических пиратов Стивенсона. От Бенжамена Ганна, чья мать была благочестивой женщиной, а его самого, наизусть знающего Катехизис, испортила игра в орлянку.

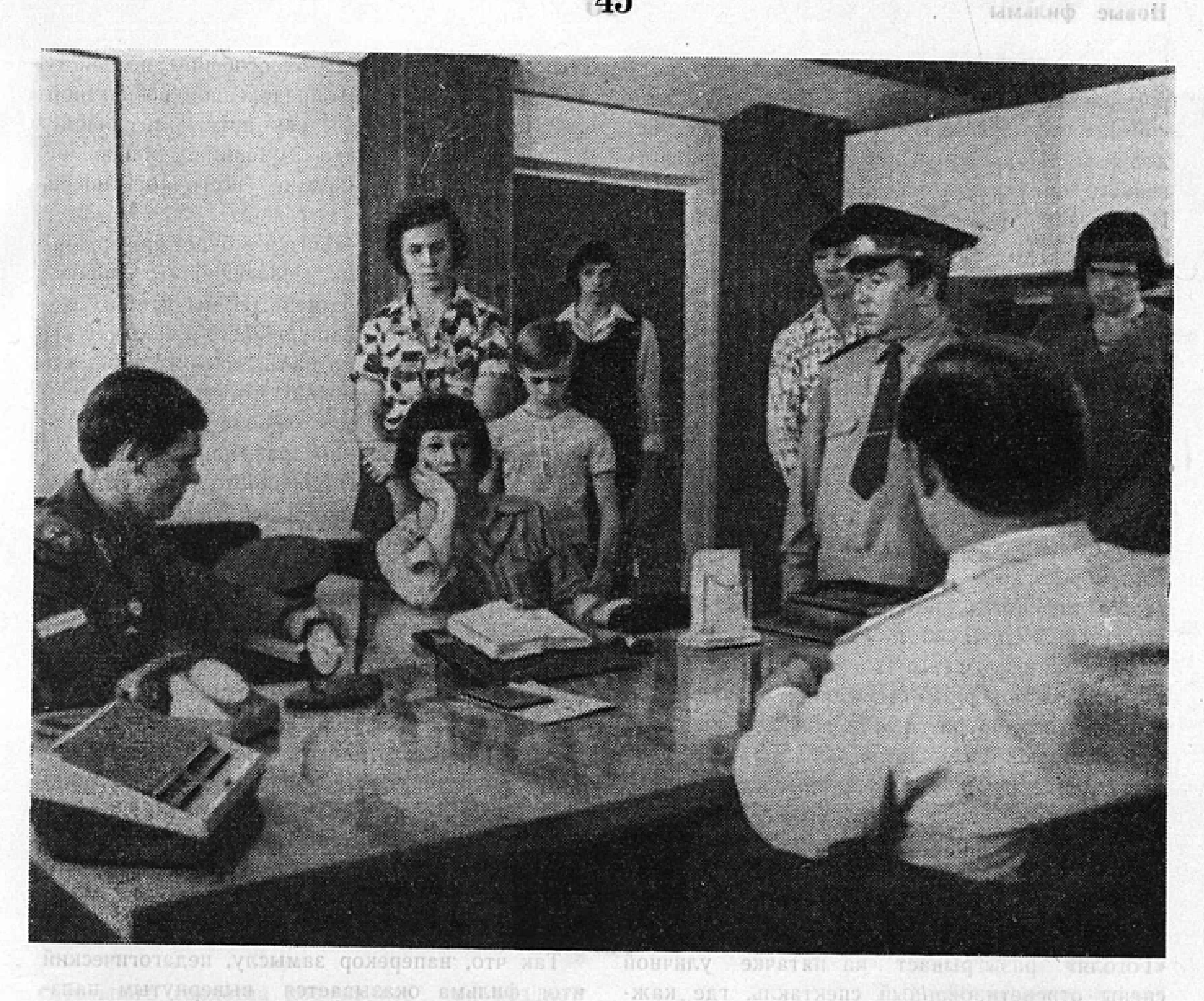
У «Гоголя» дядя — декан факультета международной экономики, куда «Гоголь» нацеливается поступать по получении аттестата зрелости. И он его страстно добивается, однако далеко не романтическим способом, запугивая малолетнего сына учительницы по химии, которая ради воспитательных целей не разрешает «Гоголю» переэкзаменовку. Но что сбило «Гоголя» с пути истинного — мы не знаем и даже не знаем, что предположить.

Когда приходит болезнь, прежде всего необходимо поставить диагноз: выясняются ее причины, ее истоки. Вылечиться от этого не вылечишься, но будешь знать, чем болен. И тогда уже можно думать о методах лечения. То же самое и в педагогике. Прежде чем думать о методах воспитания, обязательно нужно уяснить себе истоки детского хулиганства, детской преступности. Иначе прямой путь к излюбленной досужими родителями теории немотивированного хулиганства, а отсюда — к «теории» о непознаваемости несовершеннолетних.

На мой взгляд, фильм «Несовершеннолетние» повторяет эти типичные ошибки, наводя ужас на слабонервных зрителей. Герои здесь либо бесцельно дерутся, либо бесцельно грабят. Мотивы их поведения беспричинны и непознаваемы. Но ведь ни для кого не секрет, что все мотивы человеческого поведения в конечном счете и познаваемы и причинны. А в случае с неуправляемыми подростками не это ли и есть самая важная тема для анализа, то, что прежде всего надлежит в ы я с н и т ь, наконец, постараться беспристрастно понять, какие же они на самом деле? Одна из самых интересных в последние годы работ о подростках — документальная повесть (а теперь уже и пьеса) В. Аграновского «Остановите Малахова» исследует не только причину заболевания, но и сумму причин его вызвавших. Шаг за шагом анализируя жизнь героя, автор обосновывает причинность каждого его поступка, каждой черты характера. Малахов «не вдруг» и «не ниоткуда» — он из нас и он из-за нас. Мы узнаем по всем этапам его трудной судьбы, кто теми или иными действиями последовательно лишал его детства. От врожденной шепелявости, от первой кражи лопатки в детском саду — до комплекса неполноценности, компенсирующегося в уголовных деяниях, — вот путь этого парня.

А компания «Гоголя» — еще не шайка и не «малина», а просто кодла, от которой все шарахаются, как от зачумленной, но которая по большому счету устрашить нас не должна. Видимо, из-за того, что каждый в отдельности и все вместе они лишены какой-бы то ни было мотивированности поступков и поведенческого стиля. В итоге — вся эта шатия-братия кажется условной, вымышленной. Они, эти ребята, не из нашей жизни, которая каждый день преподает нам свои истинные уроки, а значит, они и не наша проблема. Тем не менее авторы фильма всерьез хотят нас уверить, что зло как раз и выступает в таком вот псевдоромантическом обличье.

Слабость фильма еще более усугубляется из-за того, что Акимов и Прохоров борются с ними их же методом — методом кулака. А потом сей, с позволения сказать, метод перерастает в образ, претендующий на многозначность. По совету милиции парни открыва-



«Несовершеннолетние». Слева: Прохоров — В. Летенков, в центре: «Гоголь» — Л. Каюров

ют при Доме культуры секцию бокса и завлекают в нее ребят из шайки «Гоголя». Просто приходят к ним и говорят: хотите заниматься боксом? — и они, конечно же, сразу соглашаются.

Ради справедливости должен сказать, что лично знаю человека, успешно проведшего подобный эксперимент с подростками, но — не в такой стадии запущенности. Это была долгая, мучительная работа, и дело, конечно, было не в самой секции бокса, а в тончайшей педагогической инструментовке, в индивидуальном подходе к каждому. Результаты этого психологического эксперимента потом вылились в диссертацию, где бокс фигурировал уже постольку-поскольку.

В фильме же большинство ребят из компании «Гоголя» перевоспитываются чуть ли не по мановению волшебной палочки, словно бы и не было у них за спиной «другой жизни», уже сладостной, уже легкой, удачливой. Словно их привязывало к «Гоголю» только то, что он мог поколотить каждого из них, а они, по физической своей немощности, не могли дать ему сдачи. Но появляется Костя-Сила, который вместе с Женей Акимовым, как сказано в аннотации фильма, оказывал «благотворное мужское влияние на младших» и который

своей силой защитил несовершеннолетних подростков от власти «Гоголя». В этом фильме «битва» за спасение трудновоспитуемых ведется не на уровне идейной позиции, нравственного примера, а на уровне грубой силы. Побеждает тот, кто сильнее в буквальном смысле — Прохоров дерется лучше, поэтому и ребята оказываются на его стороне. В фильме есть эпизод, где «Гоголь» укладывает в нокаут одного из «ренегатов», который в секцию записаться успел, но не успел еще научиться грамотно драться. А как только ребячьи кулаки налились силой, интерес к «Гоголю» был тут же утерян.

Но сам «Гоголь», конечно, не перевоспитался. Однако скорей всего потому, что авторам надо было в его лице олицетворить и наказать порок. При этом он до конца так и остается личностью загадочной и пугающе непонятной. Непонятно и другое: почему компания признала его своим лидером? Неужели потому, что их покорила его манера высокопарно изъясняться и держаться с аристократической вежливостью? Психологически неясно мне и отступление перед «гоголевцами» всей улицы. Неужели до приезда Прохорова все только боялись их и даже не пытались дать отпор десятку хулиганов?

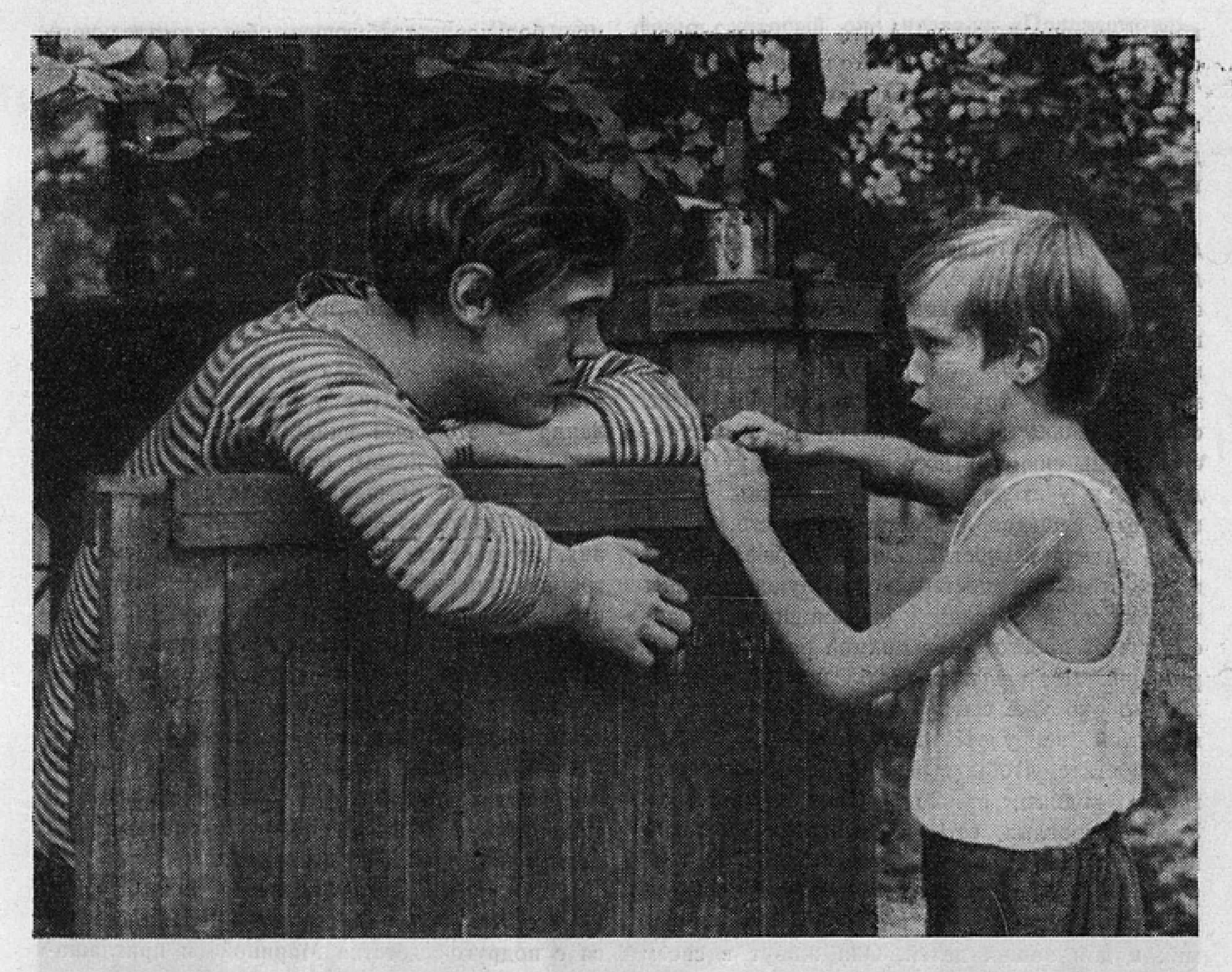
Не из фильма, а из собственного опыта могу предположить — почему. Ведь десятка «Гоголя» разыгрывает на пятачке уличной сцены отрепетированный спектакль, где каждый из них четко отработал свою роль и каждый поворот сюжета им известен назубок. А все остальные — это неспевшийся хор, не имеющий партитуры и не выбравший еще своего солиста.

Но загадочность, окружающая кодлу «Гоголя», не так невинна, как может показаться. Не исключено, что фильм вызовет у несовершеннолетнего зрителя реакцию, обратную запрограммированной авторами: реакцию сочувствия «Гоголю». Еще бы — один против всех! Умный, ничего не боящийся, все время действующий (а как хочется действовать в 16 лет!), запросто переговаривающий начальника отделения милиции. Ведь парень, играющий «Гоголя» с избытком наделен «отрицательным обаянием», как известно, особенно воздействующим на зрителей определенной возрастной категории, в то время как артист, играющий начальника отделения милиции, лишен не только обаяния — прежде всего он лишен роли.

Правда, в финале «Гоголь» будет повержен. С него сдернут парик, делающий его ребяческое лицо лицом супермена. И мы увидим довольно жалкого нашкодившего мальчишку, которому предстоит отбыть заслуженное наказание. Но всем понятно, что это его минутное развенчание просто необходимо для обязательной развязки, которая по всем нормам педагогически ориентированного кинематографа должна постичь подобный тип. Но какова цель такого финального разоблачения? Ведь до этого час с лишним он был на экране личностью сильной, по-своему неотразимо привлекательной, и запомнится он зрителям именно таким. В отличие от уныло дидактичных, прямолинейных Акимова и Прохорова. Трудно поверить в силу их характеров, в их педагогический талант, да и актерские уровни в данном случае, как говорится, оставляют желать много лучшего. «Гоголь» — единственная запоминающаяся актерская работа в фильме. И этот фактор будет воздействовать на зрителя куда больше, чем мои рассуждения о его нетипичности.

Так что, наперекор замыслу, педагогический итог фильма оказывается вывернутым наизнанку: победа-то остается за неправым, потому что те, кто прав, скучны и неинтересны.

Фильм «Несовершеннолетние» рвется в бой, претендует быть злободневным репортажем о бытовой изнанке нашей, в чем-то несовершенной действительности. Но репортаж этот недостоверен. А главное — педагогически неквалифицирован. От него за версту чадит доморощенными успокоительными методами воспитания. Он и есть та самая таблетка под язык, которая вмиг исцеляет больного. Даже у весьма доверчивого зрителя не может не возникнуть вопрос: если секция бокса такая панацея, универсальное средство в борьбе с трудновоспитуемыми, то куда же раньше-то глядела общественность, почему до этого спа-



«Несовершеннолетние». Прохоров — В. Летенков, Шурик — Павлик Николаи

сительного средства додумались так поздно? Тогда, может быть, все бы и обошлось! И «Гоголя» бы не было и его компании... Ну, да ладно, что прошлое зря ворошить. Но вот уж теперь-то, когда найден безотказный ключ-отмычка, все будет в порядке? С трудными будет покончено раз и навсегда? Зароем в землю томагавки и споем песню мира?

Откуда пошла поговорка: все, как в кино? Не от таких ли мнимоконфликтных фильмов, запросто решающих поставленные перед собой псевдопроблемы?

Вспоминается название фильма Г. Полонского и Д. Асановой «Ключ без права передачи». Емко, просто и бескомпромиссно. Без права — как предупреждение. Ведь тот же «Гоголь» имеет не один ключ, с легкостью открывающий для него чужую душу, а целую связку, да еще с меняющимися бородками. К каждому из своей кодлы он подбирает свой ключ — в каждой ситуации разный. Он-то истину эту познал, а положительные герои фильма — еще нет.

Не редкость, что на детей мы смотрим сначала сверху вниз, а потом снизу вверх. И даже порой встаем на цыпочки, давая прикурить акселерату. А подобрав однажды ключ к сердцу подростка, пользуемся им от и до... Как, не отпирает? Не может этого быть. Надо, значит, еще поднажать. Опять нет? Тогда ломи-

ком. И дверь откроется! А что же ключ? Ведь он когда-то подходил? Подходил... Когда-то...

Авторы фильма «Несовершеннолетние» относятся к «проблеме ключа» еще проще: ключ для всех. И невдомек им, что замки для общего ключа уже не замки.

Ну что, поставим точку? Нет, в том-то и дело, что констатацией неудачи здесь не обойдешься. Ведь вопрос, затронутый в фильме, один из самых серьезных. Сейчас, когда общее внимание обращено к подростку, когда в кинематограф как бы поступил социальный заказ на тему трудновоспитуемых, уж очень соблазнительно впасть в алхимию, в знахарство. Ведь сиюминутного рецепта ждут и родители, и учителя, и общественность. Ждут простоты решения и действенности его. И вот здесь задача искусства, кинематографа еще и в том, чтобы предостеречь жаждущих истины непременно в последней инстанции — предостеречь от простоты, от мнимой радикальности решений. Да, решение не близко, хотя необходимо оно уже сейчас. Так если нет его, то, может, и не будет? Нет — есть и будет. И, простите, чтобы выйти на него, кинематографу, видимо, нужно «впасть в детство». У нас, взрослых, есть возможность мысленно вернуться назад и посмотреть как бы со стороны на свои ошибки, которые мы совершили в раннем возрасте. Это полезно и для нас самих и для наших детей. Они живут в своем королевстве-детстве без зеркал. Им не дано увидеть себя, познать свою красоту и свое уродство. Поэтому-то нам и нужно время от времени смотреться в их зеркала. Ведь только поняв чужую душу, мы сумеем найти к ней ключ.

Авторы фильма «Эта опасная дверь на балкон» пошли не по пути готовых решений и выводов, а по пути, который испокон веку кодируется как «познай самого себя».

Из этого фильма не только родители смогут почерпнуть что-то о своих детях, но и наоборот — детям приоткроется мир отцов и матерей, так как здесь все герои — и взрослые и подростки — в результате произошедшего в их жизни события узнают друг о друге и о самих себе что-то самое главное и самое больное, требующее безотлагательного решения. После всего, что случилось, они не сумеют жить, как жили до этого.

А начинается все так. Мать что-то требует от отца, попрекает его за какое-то неисполнение отцовского долга, хотя семьи уже давно нет, у него другая женщина, и это всем известно, но родители сохраняют видимость благопорядочных отношений, считая, что такая ложь полезнее для их шестнадцатилетнего сына.

А у сына — Роланда — день рождения, и это большое событие в доме. Компания Роланда — это союз единомышленников, увлеченных одним делом: они снимают любительские фильмы. Компания вполне благопорядочная. Никто из них не топчется в подворотнях, не дерется, не пьет и, уж конечно, не грабит прохожих, как это делают «гоголевцы». Думаю, что этого с ними вообще не может случиться. Для этого они слишком хорошо знают, что им надо от жизни, и слишком уверены в том, что все, что им надо, они получат. Словом, никаких признаков опасности. Ребята увлечены делом, к тому же с ними старший их друг Эрик — человек семейный и тоже весьма и весьма благопорядочный. Их цели ясны, а задачи поставлены.

Итак, начало послешкольного дня. Оно ознаменовано двумя событиями: Роланд ссорится с подругой детства Мариной и приглашает на день рождения девушку со звучным именем Инга, с которой познакомился на улице.

Дом — полная чаша. Отец — известный кинорежиссер, мать — прекрасная хозяйка. Правда, она вся в заботах о быте и, видно, недалекого ума. Зато в доме чисто, красиво, удобно. И только одна странность нарушает продуманный ансамбль — заколоченная дверь на балкон. Роланд когда-то, по словам его мамы, совершил непростительную глупость — ему что-то запрещали, не позволяли, закрывали его на ключ, и он, прыгнув с балкона, сломал себе ногу. С тех пор Роланд слегка прихрамывает, а дверь заколотили. «Мама боится сквозняков», — объясняет Инге Роланд. Потом окажется, что в этом уютном гнездыш-

ке не только сквозняков боятся. Родители боятся при Роланде выяснять свои отношения, но тем не менее все время срываются на взаимные попреки. Боятся нового человека с улицы — Инги: ведь неизвестно, что принесет она в этот устоявшийся очаг семейной респектабельности с заколоченной дверью на балкон. Очаг, в котором любящей матерью для любимого сына все и на все времена продумано, организовано, предусмотрено. Даже друзья, включая Марину, ею же и отобраны.

В этот день в этом доме положено веселиться. И все веселятся: были и танцы, и стихи, и песни. А потом — любительские фильмы производства «Роланд и К°». Сначала фильм, пародирующий «Гамлета», где все роли сыграли сами ребята. Потом — документальный фильм, который они назвали «Приглашение». В кадре — лицо некрасивой женщины. Она кого-то ждет. По мучительному выражению, делающему ее и без того некрасивое лицо еще более некрасивым, ясно, что от того, придет или не придет тот, кто пригласил ее на свидание, для нее зависит очень многое. Начинается дождь. Она ждет. Она вымокла до нитки — ждет. Потом фильм обрывается. Оказывается, конец ленты изорвал маленький сын Эрика — так объясняют режиссеры. Беды в этом, конечно, нет никакой, и веселье за столом продолжается. Отец ругает сына за

«Эта опасная дверь на балкон».
Жанис — Я. Маковскис, Нормунд — П. Гаудиньш, Инга — Л. Скуиня



«Гамлета», в котором он усматривает цинизм и пренебрежительное отношение к классике, и хвалит за второй фильм — «о человеческих эмоциях». И вдруг слово берет Инга. В женщине на экране она узнает свою пациентку. В прошлое воскресенье Инга — она медсестра — приняла вызов: человек упал в траншею. Потом в больницу привезли девушку с вывихом ноги и сотрясением мозга. Как это произошло — неизвестно. Милиция пока еще ведет следствие.

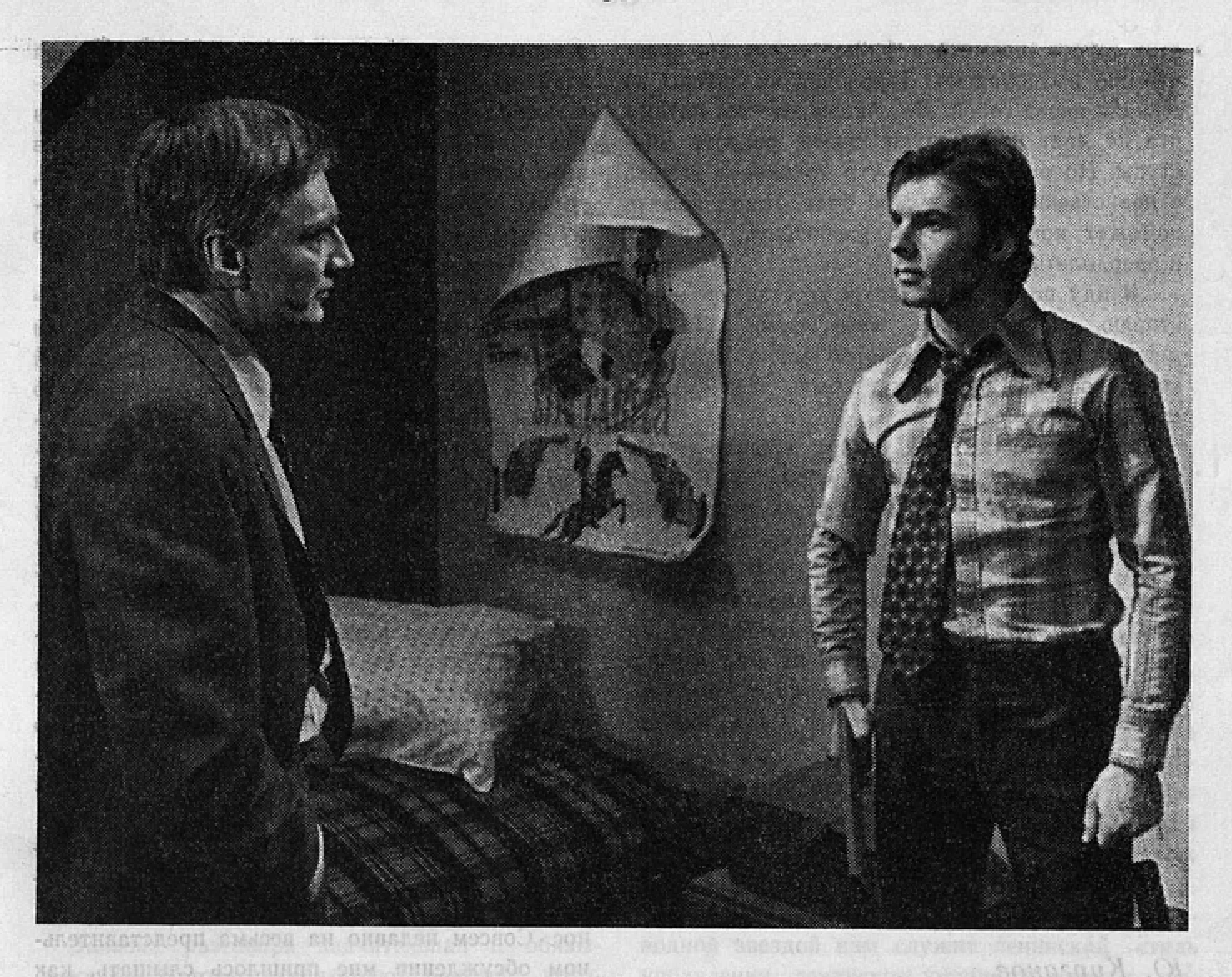
Следствие, начатое тут же за столом отцом Роланда, быстро устанавливает истину. Дружная четверка «из любви к искусству» подшутила над некрасивой, в летах, незамужней лаборанткой школы, разыграв влюбленность какого-то Икса, который якобы назначил ей свидание. Кадр за кадром скрытой камерой они фиксировали неподдельные чувства обманутой ими женщины. Потом, для пущего эффекта, стали улюлюкать, спрятавшись в строящемся доме, и с азартом снимали испуг женщины, ее бегство под дождем. Пленка запечатлела и то, как, поскользнувшись, она упала в траншею. Но тут они и сами перепугались. И трусливо бросились бежать, даже не узнав, что с пострадавшей. Только Марину хватило на то, чтобы сообщить о несчастье в больницу. На большее — на то, чтобы прийти на помощь разбившейся женщине, жертве «кинематографического эксперимента», не хватило и ее.

Родители Роланда в панике. Будет следствие, огласка, позор! С матерью случается сердечный припадок. Делается все, чтобы уговорить Ингу не разглашать истину. В конце концов она соглашается. Но ее ужас перед этими парнями, посмевшими холодно и расчетливо совершить такое надругательство над человеческой душой, так неподделен, что значение происшедшего обрисовывается теперь как нравственное преступление. Все расходятся, унося с собой разные ощущения: Инга — презрение, остальные — либо растерянность, либо уверенность в своей невиновности: ведь она же сама упала в траншею, ее никто туда не толкал! Отец в гневе отсылает Роланда наверх в его комнату. А когда через некоторое время стучится к нему, никто не отвечает. Кадры фиксируют распахнутую дверь на балкон, а потом и Роланда, догоняющего Ингу.

Есть в науке такое понятие, как ипатия — нечувствительность к чужой боли. Фильм Дзидры Риттенбергс — об этом. Кто такой трудный подросток? Тот, кто совершил правонарушение? Нет. Тот, кто страдает ипатией, нравственной бесчувственностью. Авторы фильма видят ее истоки в скрыто безнравственных отношениях родителей Роланда, которые уже давно не могут жить вместе, не понимают друг друга, но которым кажется, что они должны быть вместе ради сына. Они уверены, что правильно руководят его жизнью и достаточно только заколотить дверь на балкон, как все проблемы будут решены. Сын ведь не сможет «выпрыгнуть» из-под родительского крыла, порвать с ложью и лицемерием, начать жить по своему разумению. Достаточно только не позволять, запрещать, контролировать, накладывать «вето» на то, что не нравится маме или папе. Авторы фильма видят источник зла в этих методах воспитания, зародивших в душе юноши иждивенчество и равнодушие, а в итоге — способность преступить нравственные нормы общества, презреть в другом человека, надругаться над беззащитным, а потом трусливо бежать от ответственности, даже не испытав угрызений совести.

В этом есть некоторая нарочитость мотивации. Генезис таких болезней сложнее, а истоки их — многовекторны. Отношения в семье скорее помогли проглядеть болезнь, чем породили ее. Скорее катализировали, чем явили. Но главное все же не в этом. Удача фильма — в точности обозначенного явления и в его недидактичном раскрытии.

Как много хороших слов окружает наших детей, как много хороших предписаний. Они обеспечены нашими предписаниями и, мы думаем, будут поступать более или менее согласно им. Ведь мы считаем, что все в порядке. А как они поведут себя вне нашей опеки, вне нашей защиты? По тому же кодексу морали и нравственности? Как они поступят, когда останутся один на один с жизнью, с трудной,



«Эта опасная дверь на балкон».
Виктор — В. Лоренц, Роланд — В. Ветра

нестереотипной ситуацией? А что если так, как в этом фильме?

Ипатия — явление сложное. Отчего она возникает? В чем ее истинные причины? Не в том ли, что с раннего детства мы бережем наших детей от каких бы то ни было волнений, переживаний? Чужая боль, чужое горе обходят их. Мы принимаем ее на свои плечи, щадя их, слабых и еще неразумных, как мы полагаем. А чем дальше, тем больше. Мы запрещаем подросткам — опять же из любви к ним — действовать самостоятельно, пусть порой и ошибочно. Мы заколачиваем двери — они пользуются для выхода окном. Человек рожден, чтобы поступать, действовать. И не на пятачке школы, двора, танцплощадки, а на полигоне жизни. Считая, что спасаем их от поступков и тем самым уберегаем от проступков, мы порой невольно заставляем их искать собственный выход из созданной нами крепости предписанных им норм жизни. И иногда такие поиски выхода принимают весьма опасный оборот, накладывая отпечаток на всю дальнейшую жизнь подростка.

В фильме латышских кинематографистов мы лицом к лицу столкнулись с невымышленными подростками, с реальными проблемами. И мы их и они себя познали, вглядевшись в зеркало, которое нам подставил экран. Смешно было бы думать, что реальные прототипы

этих героев, посмотрев фильм, сразу же нравственно выздоровеют. Такой задачи авторы не ставили перед собой. Да, фильм жесток, потому что не дает нам в руки ключа, рецепта микстуры. Но он лечит тем, что прививает память о нравственности, о чужой боли. И эта память поможет кому-то скорее распознать, а потом и преодолеть болезнь.

...Я иду по улице и, как в детстве урок, повторяю про себя: «я», «ты», «мы». Личные местоимения воспринимаются мною как единое целое. «Я» не может быть без «мы» и «ты». А «мы» без «я».

Подростки поют под гитару «пошло-романтические» песни уголовного мира. Это «мы», это «я» не додали им настоящих песен. Они бесцельно топчутся в подворотнях. Это «мы», «ты», «я» их чем-то обидели, отпугнули от себя. Они пьют в беседках, подъездах. Это «мы», «я», «ты» не научили их поднимать бокал с радостью. Вот почему, на мой взгляд, главная задача искусства состоит в том, чтобы додать им то, что когда-то по нашей же вине они от нас недополучили.

Ю. Курганов

Нужный разговор о деловом решении

«РЕШЕНИЯ, КОТОРЫЕ МЫ ПРИНИМАЕМ»
Сценарий Ю. Иванова. Режиссер В. Пидпалый. Оператор В. Крайник. Киевская киностудия научно-популярных фильмов, 1976.

Управление — тема многогранная. В научной литературе ей посвящены десятки толстых и тонких книжек. Не проходит дня, чтобы по этому поводу не высказалась пресса. В кино, в том числе документальном и научно-популярном, внимание к науке управлять более скромное. Чаще всего киножурналисты идут по пути освещения какого-то одного, частного аспекта этой проблемы. Скажем, управление и производство. Берется конкретное предприятие и анализируется, как и что делается на нем в этом плане. Дело, конечно, нужное и полезное, только жаль, что многие картины на эту тему страдают откровенной иллюстративностью и назидательностью.

Киевляне, сделавшие фильм «Решения, которые мы принимаем», мне кажется, избрали сложный, но интересный и перспективный путь. В качестве предмета исследования взято само понятие управления, теоретическое обоснование принимаемых решений. Таким подходом авторы не только с самого начала лишили себя многого из арсенала выразительных средств, они оказались перед явными трудностями вести языком кино разговор на абстрактную, умозрительную тему. Но, как говорится, игра стоила свеч, потому что удачные результаты стали бы еще одним свидетельством безграничных возможностей научно-документального кино. Забегая вперед, скажем, что в киевском фильме мы сталкиваемся с определенного рода новациями, что нам прочитали кинолекцию на тему чрезвычайной сложности.

Написал последнюю фразу и испугался. О кинолекции я ведь в похвалу, а вдруг киевляне обидятся? Опасение далеко не умозрительное. Совсем недавно на весьма представительном обсуждении мне пришлось слышать, как ораторы называли документальный фильм лекцией, вложив в этот термин самую что ни на есть уничижительную интонацию, присовокупив при этом неизбежное — «примитивная». И показалось, что в который раз смешиваются понятия в оценках. Фильм, действительно, был и примитивный и скучный, но при чем тут жанр? Мы справедливо возмущаемся лектором, который поднимается на трибуну, чтобы провозгласить несколько банальных истин, критикуем его за суконный язык, за отсутствие убедительной аргументации, скудость мысли, но разве является это доказательством устарелости лекции как боевой и действенной формы массовой пропаганды? Как будто не вызывает восхищения блистательное публицистическое выступление лектора, сочетающего глу-

бокое знание предмета с отличными ораторскими способностями, умеющего держать аудиторию в напряжении. О непреходящей важности лекционной пропаганды говорится в недавнем Постановлении ЦК КПСС «О повышении роли устной политической агитации в выполнении решений XXV съезда КПСС», которое, думается, имеет самое непосредственное отношение к научно-популярному кинематографу.

Итак, что же такое наука управлять? Как понимаем это положение мы, советские люди, граждане страны, в которой каждый причастен к управлению государством, к управлению процессами, происходящими в социалистическом обществе? Управление — это в конечном итоге выбор единственно правильного и оптимального решения. Решения в деле большом и малом, касающемся судьбы отдельного человека или судьбы всего Отечества. И каждое из них может иметь последствия положительные или отрицательные, в зависимости от того, насколько они, эти решения, обоснованы, реальны, объективны.

А на чем основываются наши решения? Что является критерием их правильности и объективности? Или скажем так — что предшествует выбору нами того или иного решения? Вот об этом и рассуждает фильм.

Завязка разговора значительная и обязывающая. Авторы анализируют решение, которому было суждено привести к переустройству общества, на многие годы определить судьбы мира. Речь идет о письме В. И. Ленина, написанном вечером двадцать четвертого октября 1917 года, в канун Октябрьской революции. «...Положение донельзя критическое. Яснее ясного, что теперь, уже поистине, промедленее в восстании смерти подобно...

Нельзя ждать!! Можно потерять все!!..

История не простит промедления революционерам, которые могли победить сегодня (и наверняка победят сегодня), рискуя терять много завтра, рискуя потерять все...»

Этот эпизод — один из самых впечатляющих в фильме. Очень точный подбор документальных кадров, энергичный монтаж помогают не просто проиллюстрировать историческое решение великого стратега революции, но и понять логику его мысли, основу принятого решения. Да, в нем ярко проявилось гениальное ленинское предвидение, умение ясно видеть конечные результаты, но мы ощущаем и другие, не менее важные черты ленинского стиля руководства: способность четко и безошибочно оценивать ситуацию, учитывать все факторы, объективно влияющие на сложившуюся обстановку, выбирать из всех многочисленных вариантов единственный, наиболее правильный в данных конкретных условиях. Вчера было рано, завтра будет поздно. Значит, только сегодня, только сейчас. Промедление смерти подобно...

Ленинское решение было воплощено в жизнь. Великий Октябрь положил начало обществу на новой социалистической основе. Но революция продолжается. Продолжается в других условиях и другими средствами. Об этом с трибуны XXV съезда напомнил нам Генеральный секретарь ЦК КПСС товарищ Л. И. Брежнев. Кадры эти имеют для логики развития главной мысли фильма принципиальное значение: решая новые грандиозные задачи, мы каждый раз снова и снова вынуждены принимать решения, за правильность которых несем ответственность перед самими собой, перед обществом, перед всей страной. И путеводной звездой нам служит ленинский стиль управления, ленинское умение принимать решения.

Логический переход — от формулировки темы к рассмотрению ее компонентов. Или, как говорят авторы фильма, этапов подготовки, принятия решения: формулировка цели и прогноз, распознание ситуации, анализ возможных вариантов и учет важнейших критериев оценки этих вариантов, выработка стратегии. Каждому этапу соответствует эпизод, несущий определенную сумму аргументов, доказательств и примеров. Оговоримся сразу, не все эпизоды равноценны в своей выразительности, одни производят впечатление сильное, другие воспринимаются как проходные, но в целом логика рассуждений выдержана, и в этом, на наш взгляд, основа удачи постановочного коллектива.

Впрочем, есть и нечто другое, не менее важное. Это эффект соучастия в том, что происходит на экране. Мы не просто слушаем и воспринимаем интересные вещи, которые нам рассказывают и показывают, мы сами как бы участвуем в происходящем. На экране спорят — авторы дают нам возможность участвовать в споре. И в обсуждении тоже. И в принятии конкретного решения. Возможным такое соучастие становится потому, что нам понятны истоки спора, исходные позиции и логика рассуждений участников обсуждения — мы невольно принимаем чью-то сторону. Опять-таки классический пример хорошей лекции: слушатель — не пассивный потребитель чужого мнения, а активный и равноправный участник разговора.

Самый показательный в этом плане эпизод — обсуждение проекта молодого города. Не абстрактного, а вполне реального — он расположен в сорока километрах от Ивано-Франковска. В связи с возведением нового промышленного комбината возникла необходимость в расселении жителей Калуша, древнего западноукраинского городка. Где и как строить новый город — вот предмет спора специалистов разных отраслей, спора, к которому привлекаемся и мы с вами, зрители.

В самом деле, новый город — это ведь не только архитектурные проблемы, это целый комплекс проблем. И экономических, и экологических, и нравственных. Построишь город в одном месте — нарушишь природную среду, а это непоправимо. В другом — отрицательно скажется близость разрастающегося предприятия. Там будут затронуты интересы колхозников, у которых отбираются пахотные земли, тут возникают транспортные неудобства для населения.

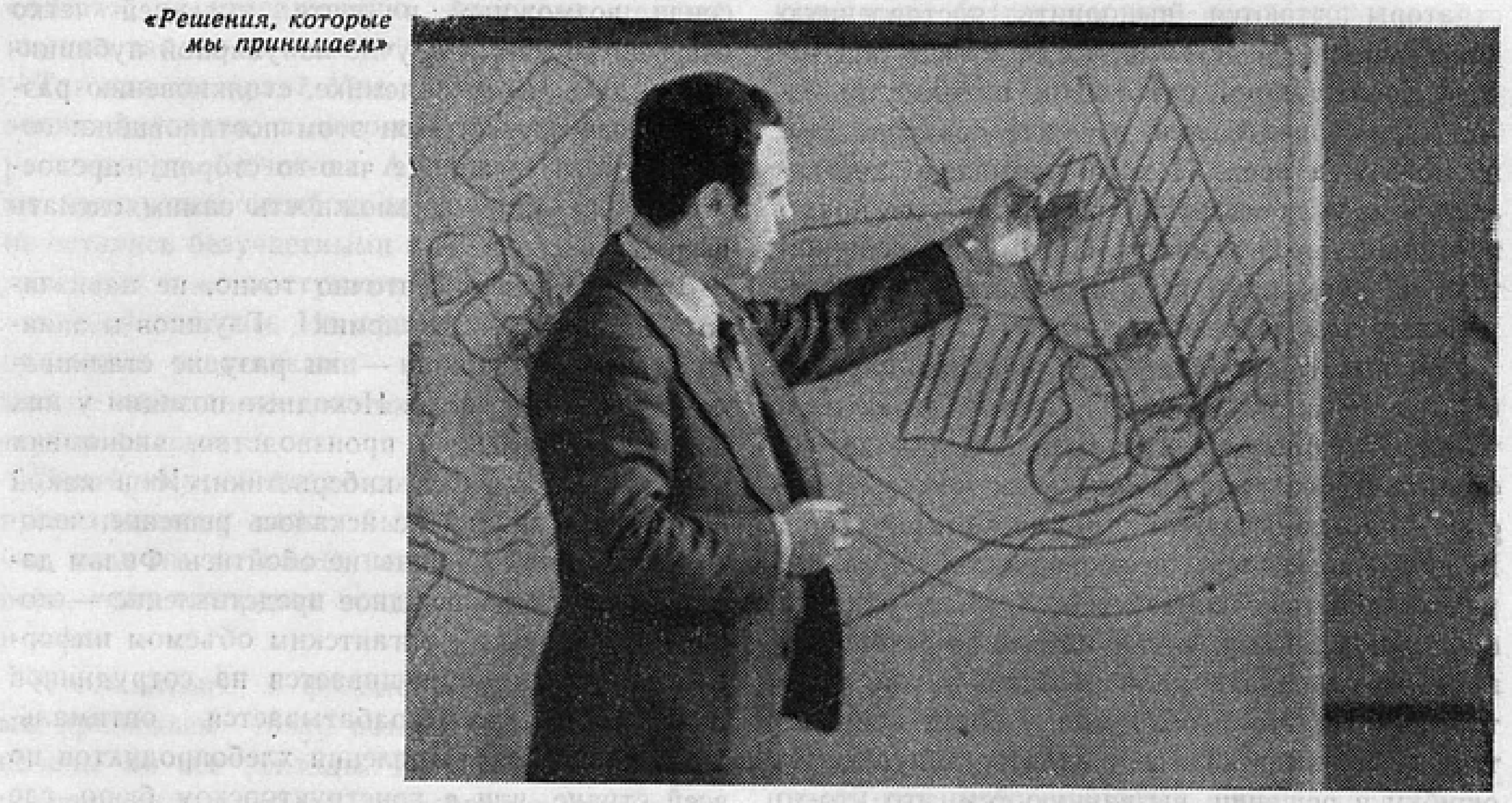
Так какой же вариант оптимальный? Вот при отборе этого варианта мы и присутствуем. Вместе с авторами отбрасываем неудовлетворительные — при помощи оператора мы видим, что это действительно негодные варианты. Соглашаемся или не соглашаемся с аргументами выступающих, вместе ищем наиболее приемлемый выход. И поиск этот целенаправленный, потому что в памяти отложилась цель, ради которой он ведется. На экране ее сформулировал профессор Дышловой, один из участников обсуждения: «Город... — это должна быть экологическая система, полноценная для существования и развития человека. Когда этим условиям город удовлетворяет, тогда и только тогда можно говорить о красоте города, о красоте зданий, улиц и так далее и всего, чего угодно. Вне этого города не может быть, потому что это место существования и развития человека, это место, где рождаются дети... ну, а я не знаю, что большее есть в жизни каждого из нас, чем ребенок и его будущее».

Вместе со специалистами мы производим отбор, готовим окончательное решение. И находим его. «Наш» город будет расположен на сравнительно малоценных землях, у реки, в зелени. Мы учли, что ветер не будет доносить от предприятия дым и шума не будет слышно. И разрастаться он будет как вверх, так и вширь. А композиционную ось составит железнодорожная магистраль, ведущая к комбинату, что очень удобно. А сам город будет застраиваться по принципу комплексов, и здания в нем будут красивые и элегантные.

Словом, очень симпатичный город мы с вами «спроектировали» и не заметили даже, что в эти минуты постановщики фильма прочитали нам популярную лекцию о выборе цели и установлении прогноза, об отборе вариантов и определении стратегии при подготовке окончательного решения. Все, что происходило на экране, было понятно и доступно, а потому и интересно, я бы даже сказал, интригующе. И мы подготовлены к дальнейшим рассуждениям авторов, готовы по-прежнему и к доверительному разговору и к активному участию в нем.

Авторы приглашают нас поразмыслить: а почему все-таки, даже если решение принимается после коллективного обсуждения, а не одним человеком, после детального рассмотрения, а не наспех, под влиянием быстротечных обстоятельств, оно не всегда получается верным? Верно задуманное и осуществленное, оно впоследствии приносит государству немалые убытки?

«Решения, которые мы принимаем»



И тут же следует пример, так сказать, информация к размышлению. На экране — железнодорожная станция, очевидно, где-то на юге нашей страны. Уютный вокзал, ажурные сооружения, красивые и — совершенно бесполезные. Скучающая кассирша, безлюдная платформа, а мимо чуть ли не каждую минуту пробегают поезда. Где же допущена промашка? А вот, оказывается, что произошло. Когда строили станцию, не учли, что в будущем начнут формировать более длинные составы, и платформы уже не будут соответствовать стандартной длине — поезда не смогут останавливаться на этих станциях. Но разве в промахе виноваты архитекторы? Они же полностью учли ситуацию, в которой им пришлось принимать решение. Да, но этого, оказывается, недостаточно, надо уметь видеть не только ближние, но и дальние цели, определять все возможные последствия принимаемых решений. В данном случае проектировщикам не хватило умения предвидеть. И произошло это от недостатка знаний — те, кто проектировал станцию, не были знакомы с перспективами развития вагонного парка, отрасли, весьма далекой от архитектуры. Но и ее надо было учитывать! Между прочим, одна из основных особенностей принятия решения в наше время состоит как раз в том, что приходится иметь в виду множество обстоятельств, о которых тот или иной специалист может просто и не знать. Век Леонардо да Винчи прошел, вряд ли можно представить себе человека, в совершенстве владеющего всеми отраслями современных знаний. Вот почему так часто в нашей действительности выработка важного решения — плод коллективных усилий, а не волевое желание одной, пусть даже одаренной личности.

Волюнтаризм — одна из главных опасностей, которая может помешать правильному решению. Ошибка может возникнуть от недостаточной компетентности специалиста, от неверного определения поставленной цели и т. д. Примеров таких ошибок можно привести немало. О некоторых идет речь в фильме, другие вспоминаются под влиянием сказанного с экрана. Скажем, перед предприятием ставится цель — добиться сокращения административного или хозяйственного аппарата. Значение запланированного мероприятия понятно: избавившись от дублирующих друг друга должностей, лишних работников, можно достичь немалой экономии государственных средств, более четкой работы аппарата. Все это так. Но когда иные админи-

страторы пытаются выполнить поставленную цель любыми средствами, когда только для отчета сокращаются работники, нужные производству, окончательное решение приносит уже не пользу, а вред. И хотя формально поставленная цель достигнута, результат ее прямо противоположен замыслу. Потому что исполнители не продумали всех последствий осуществляемых ими действий.

Или вот такая, довольно типичная картина нашего быта: не успели строители закопать только что проложенную траншею, как другие строители начинают рыть на этом же самом месте — прокладываются новые коммуникации. Ведомственная несогласованность, а за нее расплачивается государство. Совсем недавно проложили дорогу, а уже начали ее реконструировать: сначала думали обойтись узкой, а потом поняли, что необходима более широкая трасса. Приходится исправлять допущенную ошибку в решении, вызванную тем, что кто-то на каком-то этапе не учел возможных последствий, не проработал всех возможных вариантов, ограничился задачами сиюминутными. Но ведь управлять — не исправлять. Тем более что есть решения, последствия которых неисправимы.

Фильм продолжает погружать нас в сложные хитросплетения системы практики и теории управления. И чем сложнее проблемы, которые приходится решать человеку, тем больше мы убеждаемся: в наш век научно-технической революции любое решение может быть правильным только в том случае, если оно опирается на строго научные данные, если человек вооружен электронно-вычислительной техникой. Академик В. Глушков решает проблему распределения хлебопродуктов. Авиаконструктор О. Антонов создает новый тип самолета. И тому и другому в ходе подготовки окончательного решения приходится иметь дело с бесконечным количеством вариантов. На каком-то этапе отобрать нужное, отбросить лишнее, проработать собранную информацию человеческому разуму просто не под силу. На помощь приходит машина.

И тут следует сказать еще об одной особенности фильма, поставленного киевлянами. Они сочли возможным в ленте, имеющей четко очерченные рамки научно-популярной публицистики, дать место полемике, столкновению разных точек зрения. При этом постановщики сознательно не стали на чью-то сторону, предоставив зрителям возможность самим сделать выводы.

Делается это достаточно точно, не навязчиво. Оппоненты — академик Глушков и авиаконструктор Антонов — ни разу не сталкиваются в прямом споре. Исходные позиции у них общие. Современное производство, экономика уже немыслимы без кибернетики. И в какой бы отрасли знаний не искалось решение, человеку без умной машины не обойтись. Фильм дает нам об этом наглядное представление — попробуй, справься с гигантским объемом информации, которая обрушивается на сотрудников лаборатории, где разрабатывается оптимальный вариант распределения хлебопродуктов по всей стране, или в конструкторском бюро, где сотни специалистов самых разных профессий работают над моделью самого крупного в мире грузового самолета «Антей». Но какова степень зависимости человека от машины? И какова роль человека в принятии окончательного решения? Точка зрения Глушкова: искусство управления состоит в том, «чтобы уловить момент... когда надо нажать кнопку и принять решение». Антонов считает, что машина — лишь помощник, а решение со всеми вытекающими последствиями принимает сам человек.

Кто прав? Позиция каждого в фильме аргументирована с одинаковой силой, авторы никому не отдают преимущества. Электронный мозг точнее человека может отобрать нужные варианты, на основе обработанной информации оставить лишь такие, которые ведут к оптимальному решению. Действительно, человеку остается только кнопку нажать... Ну, а как же быть с вдохновением, с творческим озарением, когда после мучительных раздумий, множества неудач и ощущения своего бессилия перед упрямой, неподдающейся проблемой вдруг словно молнией тебя пронизывает так долго искомое решение? С тем, что с давних времен венчает усилия творца? Между прочим, основное конструктивное решение, приведшее к рождению

«Антея», по утверждению Антонова, пришло именно так, по наитию...

Так кто же прав? Мне, например, ближе позиция Антонова, а кого-то убедит страстная увлеченность Глушкова. А постановщики фильма между тем своей цели добились — зрители не остались безучастными к поставленной проблеме, они тоже выступают в качестве заинтересованной стороны. Их пригласили быть равноправными участниками полемики, и каждый может сопоставить свое мнение с точкой зрения героев фильма.

Повторимся — такое сопричастие зрителей к происходящему может быть только в том случае, если им до конца понятен предмет разговора, если авторская позиция выражена точно и ясно.

К сожалению, в фильме «Решения, которые мы принимаем» такой вот четкой мыслью пронизаны не все эпизоды. К тому же они — не равнозначны по своей смысловой нагрузке, не одинаковы по своей научной емкости. Попробуем доказать это на таком сопоставлении. Рассуждая о принципах отбора вариантов решения (выбора альтернативы, как говорят авторы фильма), постановщики избрали в качестве наглядного примера Курскую битву Великой Отечественной войны. Конечно, успех этого эпизода обусловили и точный отбор исторических кинодокументов, и продуманный монтаж, и отличная операторская работа. Однако решающую роль здесь играет то, что режиссер В. Пидпалый позволяет нам проникнуть в творческую лабораторию стратегов битвы под Курском. Мы четко представляем: вот замысел противника, вот его цели. Решение достаточно продуманное, с точки зрения военной доктрины вполне квалифицированное. Предстоит противопоставить ему свое, столь же точное и продуманное, но более эффективное. Вариантов несколько — упредить противника и наступать, занять глубоко эшелонированную оборону, ответить контрударом. У каждого варианта свои преимущества, какой же оптимальный? И мы видим, как, тщательно изучая все обстоятельства и возможности, свои и вражеские резервы, всесторонне взвешивая возможные последствия, советские военачальники разрабатывают концепцию битвы, которой суждено было обозначить закат гитлеровской армии.

Любопытная деталь: мы видели немало батальных фильмов, художественных и документальных, в которых рассказывается о битвах, ставших переломными в той или иной военной кампании. Все вроде бы в этих сценах хорошо — и операторская работа вполне профессиональна, и массовки построены грамотно, а зритель остается равнодушным. Потому что за кадром остается главное — замысел сторон и средства, благодаря которым одни побеждают, а другие терпят поражение. Зритель не улавливает логику сражения, и тогда вся эта величественная панорама остается сама по себе, не работает на основное — противоборство стратегий. И наоборот, когда в киноэпопее «Освобождение», прежде чем рассказать о Курской битве, сражении за Берлин или операции «Багратион», нас познакомили с отправными позициями противоборствующих сторон, когда благодаря авторам фильма нам стали понятны стратегические замыслы немецких и советских военачальников, мы получили наглядное представление о том, в чем состояло превосходство советской военной доктрины, почему решение наших полководцев оказалось более правильным и как это решение воплотилось в жизнь и привело к победе.

Конечно, и экранного времени и выразительных средств в распоряжении авторов фильма «Решения, которые мы принимаем» было меньше, чем у создателей киноэпопеи «Освобождение», но то, что они имели, использовано в полной мере. Каждый кадр — сосредоточение резервов и разведка переднего края врага, грозно поднятые в небо орудийные стволы и напряженная тишина в последние минуты перед боем — не только помогает понять авторскую мысль, но и создает определенное настроение. Логика и эмоции — все приковывает нас в этот момент к экрану. Ничего лишнего — и как много сказано и о риске, на который сознательно шли полководцы, и о чувстве ответственности, которое испытывал каждый — от маршала до солдата, — за это, ими принятое решение.

Но вот другой эпизод, в котором тоже присутствуют и логика, и эмоциональный настрой,

и операторская работа на обычном для Вадима Крайника высоком профессиональном уровне. Для рассуждений об определении стратегии при выработке решения авторы в качестве примера выбрали деятельность большого морского порта. Чтобы успешно выполнить производственный план, утверждают они, портовики основную ставку сделали на работу по единому графику. Пусть так, хотя в современном морском порту единый график — важное, но отнюдь не единственное и не самое главное в производственной стратегии. Но чем дальше разворачивается эпизод, тем менее понятным для зрителя, в морском деле неискушенного, становится все, что происходит на экране. Вроде бы такое же совещание, как и в эпизоде обсуждения проекта города, и спор, и выяснение позиций. А нам неинтересно. Потому что совершенно не понятно, в чем существо спора и какие собственно позиции выясняются.

Что же произошло? Мне кажется, что в данном случае сценарист Юрий Иванов не совсем четко разобрался в предмете разговора. Работу по единому графику он воспринял как взаимоотношения только между судоводителями и докерами (опоздало судно к началу погрузки, пусть экипаж пеняет на себя). Если б то! Ведь хозяйство современного морского порта куда многограннее, чем это представляется автору сценария. Конечный успех в равной мере зависит и от судоводителей, и от докеров, и от железнодорожников, и от автомобилистов. И на первый план выходит проблема тесного взаимодействия смежников, а не только моряков и докеров. Элементарный пример: судно пришло вовремя, докеры готовы к разгрузке, но единый график «полетит», если железнодорожники своевременно не предоставят вагоны.

Неточность изначальной позиции усугубляется другими промахами. Оператор все время показывает сложные маневры судов, показывает их броско, красиво. Но какое отношение все это имеет к теме, если нам толкуют о работе по единому графику, а показывают процесс подхода судна к пирсу? Как бы красочно ни выглядели капитанские рубки и бравые фигуры моряков, надо по меньшей мере, чтобы эти кадры несли какую-то смысловую нагрузку, работали на авторскую концепцию. Ничего подобного в данном случае нет.

Или другой эпизод — распознание ситуации. Объект исследования — деятельность крупного аэропорта, комментатор — заслуженный диспетчер В. Харитонов. Синхрон идет на фоне великолепно снятых кадров повседневных будней аэродрома, его дневной и ночной жизни. Взлетают самолеты, одна панорама сменяет другую, и каждая восхитительнее предыдущей. А нас это не трогает, дикторскому тексту, размышлениям Харитонова внимать куда интереснее. В конце концов ловишь себя на мысли, что эти красивые картинки утомляют, мешают слушать. Почему? Почему с таким вниманием следили мы за событиями, показанными в некоторых других эпизодах, и остались невосприимчивыми к столь мастерски снятым кадрам в эпизоде «Аэродром»? Да потому, что в данном случае они служат простой иллюстрацией, самостоятельной нагрузки не несут. А когда видеоряд просто дублирует текст, никакой высокий профессионализм оператора положение не спасет.

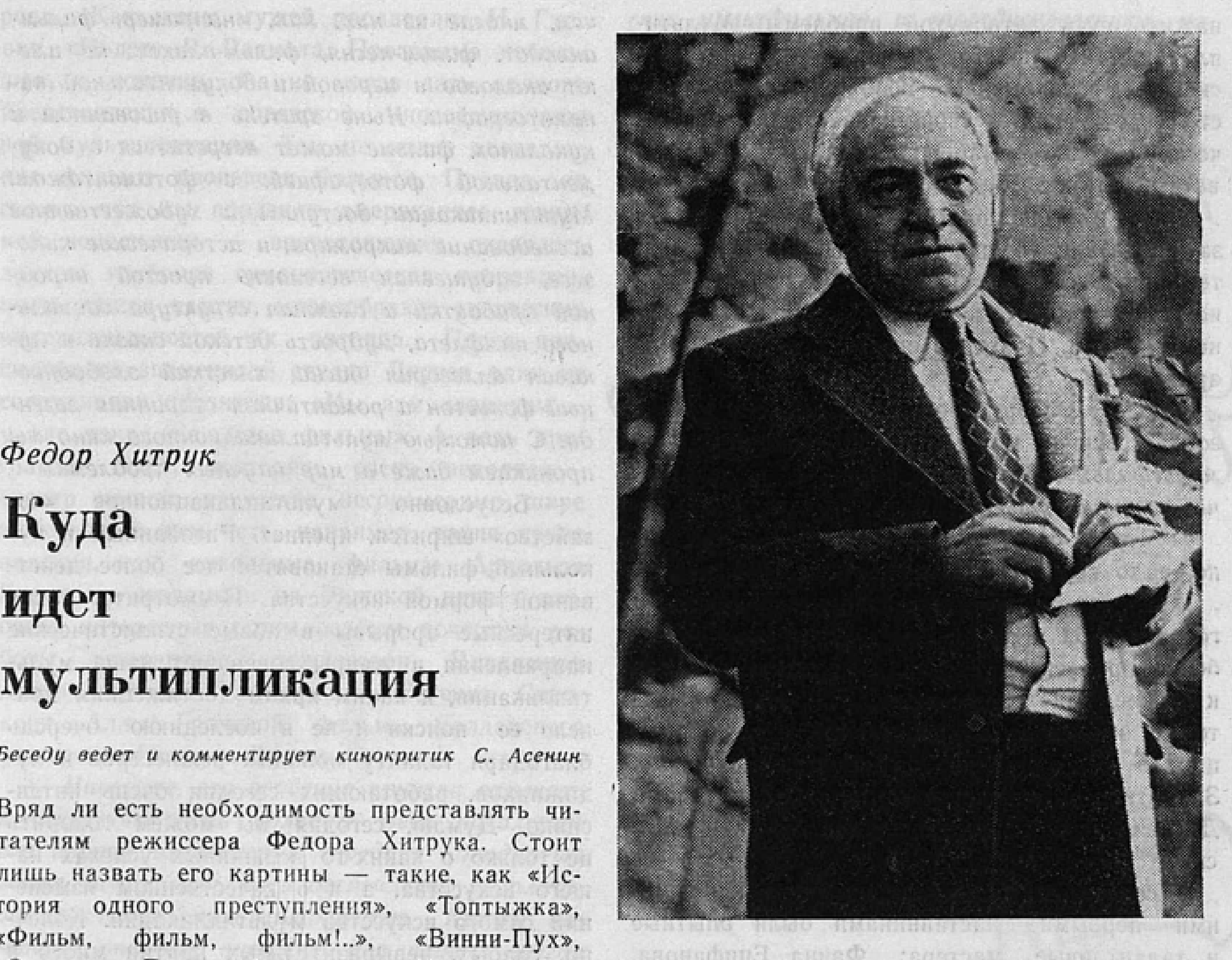
Да, не все эпизоды в фильме получились. Наряду с новеллами, конструкция которых поражает стройностью и логической последовательностью, соседствуют вялые, аморфные, маловыразительные эпизоды. Порой создается впечатление, что режиссер вдруг начинает сомневаться в доходчивости, выразительности текста, робеет перед сложностью избранной темы, боится, как бы тот или иной эпизод не показался зрителю скучным. И тогда пытается просто проиллюстрировать. И зря. Совсем не стоило в угоду красивостям нарушать цельность стиля, динамичного и выразительного.

Отнесем эти просчеты за счет новизны поиска в таком боевом жанре, как кинолекция. Поиска, в целом удавшегося и перспективного.

Федор Хитрук

Куда идет мультипликация

Беседу ведет и комментирует кинокритик С. Асенин



Вряд ли есть необходимость представлять читателям режиссера Федора Хитрука. Стоит лишь назвать его картины — такие, как «История одного преступления», «Топтыжка», «Фильм, фильм, фильм!..», «Винни-Пух», «Остров», «Дарю тебе звезду», «Икар и мудрецы», — и в памяти возникает целый образный мир со своей эстетической программой, своей системой нравственных критериев. Искусство этого мастера, отмеченное яркой художественной индивидуальностью, тесно связано с творческим развитием, с успехами всей советской мультипликации. С констатации несомненных достижений советского мультипликационного кино, все возрастающей его популярности у зрителя и началась беседа с Федором Савельевичем Хитруком.

— Думаю, что большую роль в том внимании, в той любви, которую мультипликация испытывает на себе, особенно в последние годы, сыграло ее сближение с широким кругом жизненных проблем, выходящих за пределы «конфликта в магазине игрушек» — к живым человеческим страстям, к темам истинно актуальным. Мир мультфильма сегодня предстает более многогранным и сложным. И не только потому, что разнообразнее стал тематический спектр мультипликационного искусства, произошло заметное движение в области его стилистики, поисков киноязыка. Мне кажется, зритель ощущает потребность в таких средствах выражения, которыми владеет мультипликация, в той концентрированной, емкой форме творчества, которая позволяет в малом выразить многое. Потребность эта, разумеется, гораздо шире, чем мы себе представляем, она связана как с богатством, заразительной эмоциональностью мультипликационной пластики, так и со способностью мультипликационного кино в броских и зачастую парадоксальных формах об-

нажить суть затронутой проблемы. Мультипликация не просто будоражит, но, можно сказать, воспламеняет воображение зрителя, столь доступная и свойственная ей фантастическая трансформация образа вызывает ответный поток ассоциаций.

Наша многонациональная мультипликация за последние годы развивается особенно интенсивно, становится все более разнообразной, все более содержательной областью кинематографа. И это не остается незамеченным зрителями.

— В этом году исполнилось сорок лет с того дня, как вы пришли на киностудию «Союзмультфильм». Как это произошло? С чего началась ваша работа в кинематографе?

— Чтобы ответить на этот вопрос, очевидно, надо вернуться к началу моей биографии.

Я учился в художественном техникуме и готовил себя к профессии иллюстратора. Особенно привлекала сказка. Собственно, любовь к сказке, удивление перед возможностями, которые открывает в этом жанре мультипликация, и привели меня на «Союзмультфильм». Захватило и первое знакомство с картинами Диснея, демонстрировавшимися тогда в Москве.

В советском мультипликационном кино моими первыми наставниками были опытные и талантливые мастера: Фаина Епифанова, Борис Дежкин, Владимир Сутеев, Иван Иванов-Вано. Они научили меня особому чувству оживающего на экране жеста, мимики, научили конструированию выразительного движения фигур. Помню, поначалу мне удавалась не столько динамическая эксцентриада, сколько роли, отличающиеся острой характерностью, хотя кого только не приходилось мне «играть»!

— В этом амплуа своеобразного «актера-невидимки» рисованного фильма вы пребывали долго. Что помогло вам совершить переход в режиссуру? Ведь мультипликация сегодня — искусство все более усложняющееся. Это когда-то мультипликацию легкомысленно называли «жанром». Теперь всем уже ясно, что она — особый вид искусства и заключает в себе немало различных жанров. Причем, многие из них, как, например, фильм-анекдот, фильм-песня, фильм-плакат, не имеют аналогов в игровой и документальной кинематографии. Ныне зритель в рисованном и кукольном фильме может встретиться с документальной фотографией, с фотомонтажом. Мультипликации доступны и художественное исследование микромира, и историческое киноэссе, задушевная веселость простой народной прибаутки и сложная структура социального памфлета, мудрость детской сказки и лукавая аллегория басни, хлесткий злободневный фельетон и романтичная старинная легенда. С помощью мультипликационного кино мы проникаем даже в мир научных проблем...

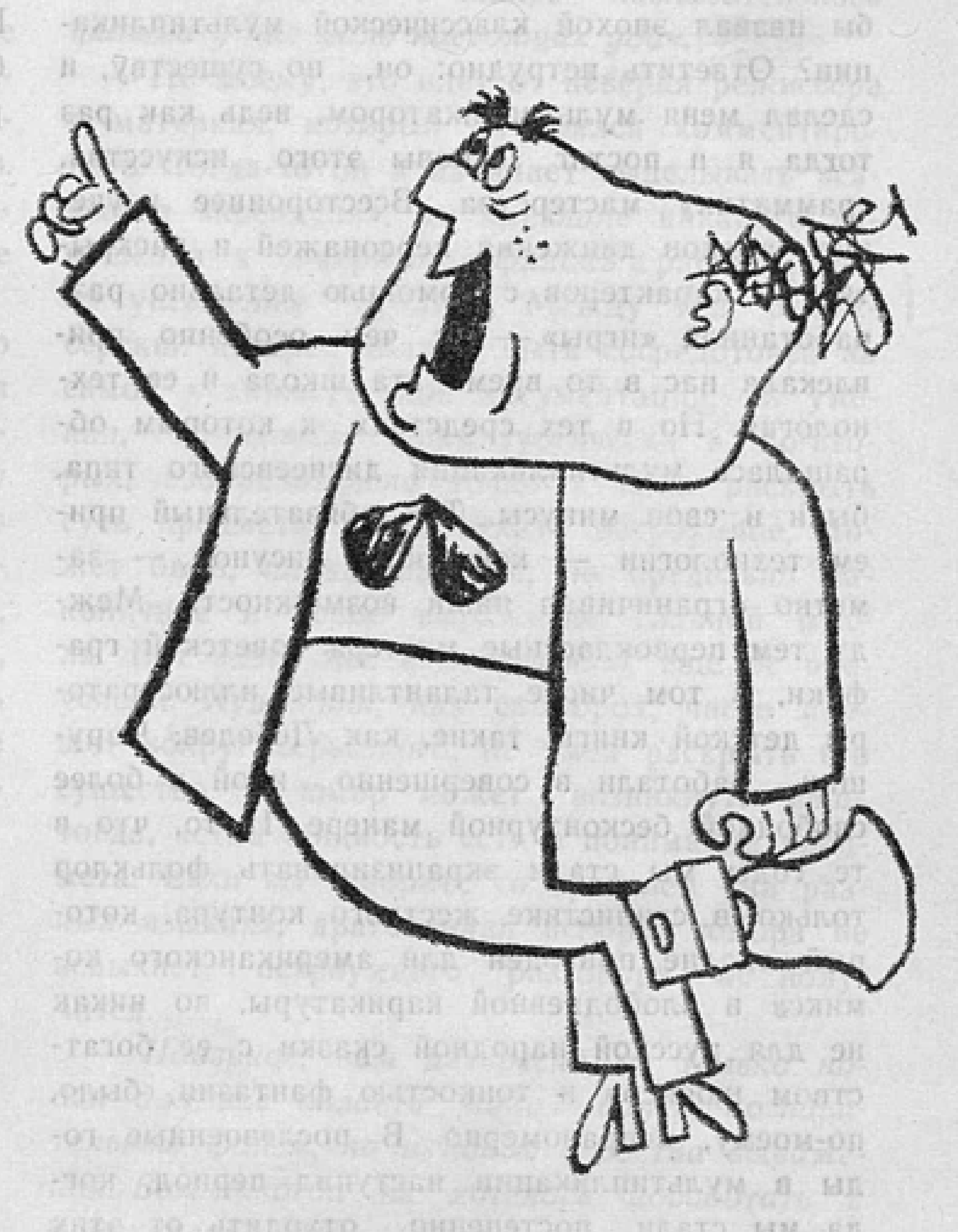
— Безусловно, мультипликационное «хозяйство» ширится, крепнет. Рисованный и кукольный фильмы становятся все более действенной формой искусства. Посмотрите, какие интересные прорывы в новые стилистические направления и жанры совершает наша мультипликация, к каким ярким достижениям привели ее поиски и не в последнюю очередь благодаря таланту молодых режиссеров и художников, работающих сегодня очень интенсивно. Думаю, сегодня мы можем говорить не только о каких-то вершинных успехах нашего искусства, а и о качественном изменении самого искусства мультипликации. Конечно, слабых, невыразительных картин много и сейчас. Заметно отстает драматургия, в творчестве некоторых режиссеров наметилось опасное замыкание на немногих излюбленных приемах, что означает, если говорить откровенно, нанизывание штампов. Появляются нередко и ленты почти безадресные, не получающие откликов ни в детской, ни во взрослой аудитории. И все же общая изобразительная культура нашей мультипликации заметно повысилась, богаче стала палитра художников; творческая мысль, поиски наших ведущих режиссеров все ближе соприкасаются с сегодняшними жизненными проблемами.

В прошлом году мы показывали в США мультфильмы, созданные в Москве и в союзных республиках. Это «Варежка» Р. Качанова, «Цапля и Журавль» Ю. Норштейна, «Почему у ласточки хвост рожками?» А. Хайда-

рова, «Как жены мужей продавали» И. Гурвич, «Полет» Р. Раамата. Программа небольшая, и, конечно, она не могла дать полного представления о советской многонациональной мультипликации. Тем не менее впечатление фильмы произвели большое. Правда, не скажу, что мы поразили американцев техникой исполнения — впечатляющим оказалось другое: глубокая гуманистическая направленность наших картин, многообразие творческих индивидуальностей их авторов. После просмотра на знаменитой студии Диснея один из сотрудников признался: «Мы вам завидуем — у вас такие разные фильмы». А ведь программа была, повторяю, очень неполная — спектр нашего искусства несоизмеримо шире и богаче, в нем есть, например, такие яркие явления, как кукольные фильмы Арнольда Буровса, созданные на Рижской киностудии, очень интересные своим особым почерком работы украинских режиссеров Владимира Дахно, Давида Черкасского, Евгения Сивоконя, Аллы Грачевой, фильмы молдавского режиссера Натальи Бодюл.

— Наверное, это особенно приятно отмечать в искусстве очень молодом. Ведь начальный его период относится к середине двадцатых годов, всего лишь пять десятилетий за плечами советских мультипликаторов. Кстати, начинали они как пионеры: для первых шагов нашей мультипликации характерно своеобразие творческих устремлений, оригинальность художественных почерков ее мастеров, связавших свою работу с политической проблематикой, с публицистическим агитфильмом. В 30-е годы были созданы такие интересные картины, как «Почта» М. Цехановского, «Органчик» Н. Ходатаева (по «Истории одного города» Салтыкова-Щедрина), «Сказка о царе Дурандае» И. Иванова-Вано и сестер В. и З. Брумберг, «Новый Гулливер» А. Птушко и другие. А в конце 30-х и в начале 40-х годов наша мультипликация испытывала в известной мере влияние диснеевского стиля. Согласны ли вы с тем, что некоторые теоретики историю мировой мультипликации делят как бы на две эпохи: «диснеевскую», когда особенно сильно сказалось воздействие американских мультфильмов, и «постдиснеевскую», начавшуюся в послевоенные годы?

— Если говорить о мировой мультипликации, то Дисней, как вы знаете, не является ее родоначальником — у него были предшественники и знаменитые современники. Например. фильмы Флейшера, работавшего в США



одновременно с Диснеем, воспринимались у нас одно время с не меньшим интересом, чем диснеевские. Некоторые наши художники даже подражали «макаронной» гибкости, переливчатому движению его персонажей. Были в то время и другие мастера, которые шли иной дорогой, не испытали на себе воздействие Диснея. Вспомним хотя бы одного из зачинателей французского рисованного кино — Бертольда Бартоша, создавшего незабываемый фильм по циклу рисунков Франса Мазереля «Идея».

Пионеры советской мультипликации в известной степени испытали влияние своих знаменитых зарубежных предшественников. Но яркие проявления самобытности и тогда были свойственны советской школе рисованного фильма.

Что мне лично дал тот период, который я бы назвал эпохой классической мультипликации? Ответить нетрудно: он, по существу, и сделал меня мультипликатором, ведь как раз тогда я и постиг основы этого искусства, грамматику мастерства. Всестороннее изучение законов движения персонажей и раскрытия их характеров с помощью детально разработанной «игры» — вот чем особенно привлекала нас в то время эта школа и ее технология. Но в тех средствах, к которым обращалась мультипликация диснеевского типа, были и свои минусы. Так обязательный прием технологии — контурный рисунок — заметно ограничивал наши возможности. Между тем первоклассные мастера советской графики, в том числе талантливые иллюстраторы детской книги, такие, как Лебедев, Чарушин, работали в совершенно иной и более свободной бесконтурной манере. И то, что в те годы мы стали экранизировать фольклор только в стилистике жесткого контура, который вполне пригоден для американского комикса и злободневной карикатуры, но никак не для русской народной сказки с ее богатством нюансов и тонкостью фантазии, было, по-моему, неправомерно. В послевоенные годы в мультипликации наступил период, когда мы стали постепенно отходить от этих жестких норм, и это кажется мне закономерным и естественным. Тогда возникло стремление широко и разносторонне использовать богатство и традиции национального искусства, по-своему сочетая с ними то ценное, что накопила классическая мультипликация, — выразительность «одушевления», изобретательность пантомимы, разработку характеров и контрапункт звуковых и ритмико-изобразительных средств. Огромную роль при этом, конечно, сыграл решительный поворот к современным темам.

Сейчас техника мультипликации столь разнообразна, что нетрудно ошеломить зрителя экстравагантностью облика рисованных фигур, причудливостью изложения сюжета, неожиданностью трюков. Некоторые даже думают, что при этом традиционная профессиональная школа мультипликатору вообще не нужна. Но это глубочайшее заблуждение! Классика мультипликации — нашей и зарубежной — дает основы мастерства, пренебрегать которыми непростительно.



— Почему-то считается, что нынешняя мультипликация более условна и в этом ее неоспоримые преимущества перед классикой. Так ли это?

— Особенности современного развития мультипликации, мне думается, определяются совсем не тем, что одни режиссеры и художники пользуются средствами так называемого «фигуративного» искусства, а другие прибегают к более отвлеченным образам — символам и метафорам. В мультипликации вы можете, пользуясь самыми конкретными образами, доведенными до полной адекватности с натурой, сделать фильм большой обобщающей мысли. И, наоборот, подчеркнутая остраненность и увлечение абстрактной символикой могут оказаться лишенным всякого содержания экстравагантным пустоцветом, претенциозной бессмыслицей.

Формы проявления условности могут меняться, но она всегда лежит в основе искусства. Вспомните знаменитый полнометраж-

ный фильм Диснея «Леди и бродяга». В этой картине два мира — люди и животные. Причем человеческие персонажи играют здесь чисто служебную роль, и это любопытный условный прием. Люди абстрактны, статичны, бесцветны, лишены характеров. Они лишь создают фон, атмосферу. А человеческие отношения и даже социальные конфликты, которые не так уж часто встречаются у Диснея, переданы в очень выразительных колоритных образах собак, живущих своей особой жизнью. Разве это не фантастически-сказочная условность, подобная той, к которой прибегал еще Э. Т. А. Гофман?

В нашем мультиплакационном кино можно назвать примеры совсем иного использования условной формы. И хорошо, что каждый художник ищет свои пути к наиболее точному и яркому воплощению мысли. Важно только помнить о том, что найденный прием не должен оставаться зашифрованным для зрителей, надо при любом решении стремиться к тому, чтобы между экраном и залом установилась необходимая «обратная связь». Если она не налаживается, то форма сама по себе ничего не спасет.

— Вы создавали сказки, комедии, сатирические миниатюры. Диапазон комического — от легкой шутки до подчеркнутого гротеском сарказма — в них настолько широк, что непросто даже перечислить все оттенки смеха, на которые оказалась способна мультипликация в ваших работах. Тем не менее в мультипликации есть и другие веселые и серьезные жанры, в которых вы еще не пробовали себя. Куда влечет вас сегодня?

— Жанров в мультипликации действительно очень много, их намного больше тех, к которым я успел прикоснуться. И особенно в области детского кино. Меня же сейчас очень интересует научно-познавательный фильм. На мой взгляд, мультипликация словно рождена для него. Какому еще искусству под силу смоделировать любую воображаемую ситуацию? Присущая мультфильму образность должна помочь развитию наших представлений в тех сферах знания, которые особенно нуждаются в художественно-пластическом выражении своих идей. Науке все больше нужны образы, сравнения — не только для популяризации, нет, для развития самой науки. Вот здесь мультипликация, мне кажется, и открывает новые возможности визуального мышления зрителя!

— Но именно в жанре познавательного фильма у нас мало настоящих удач.

— По моему, это идет от неверия режиссера в материал, который он взялся комментировать. Тогда-то он и начинает выделывать всяческие «кренделя», не имеющие никакого отношения к содержанию фильма и рассчитанные на увеселение публики. Между тем режиссерский интерес должен быть сосредоточен на самой художественной аргументации, на умении, во-первых, драматургически и, во-вторых, изобразительно точно и ярко раскрыть суть предмета. Надо искать остроумное, может быть, парадоксальное, но предельно лаконичное и ясное выражение главной мысли. Вот здесь мы, к сожалению, еще не преуспели. Художник, как скоморох, часто пляшет вокруг серьезного, не умея раскрыть его существо. А юмор может возникнуть лишь тогда, когда общность есть в понимании предмета. Если вы говорите со зрителем «на разных языках», драгоценная искорка юмора не вспыхнет, остроумного разговора не получится.

— Наверное, вам интересна не только новая для вас область кино — научно-познавательный фильм, но и новые средства выражения. Вам никогда не хотелось поработать с кинокуклой? Ведь многие режиссеры сегодня работают в рисованном и в кукольном кино попеременно, и обостренный интерес художников к кукле, думается, не случаен. В кукольном фильме по-своему «играют» объем, перспектива, крупный план, своеобразие мимики и движения, выразительность фактуры. Гипербола и гротеск создают здесь особенно эффектный обобщенно-метафорический образ. Недаром Свифт говорил, что разум «избрал куклу», чтоб обнажить все смехотворное в жизни человека.

— Перейти от рисованного фильма к кукольному непросто. Промежуточной сферой

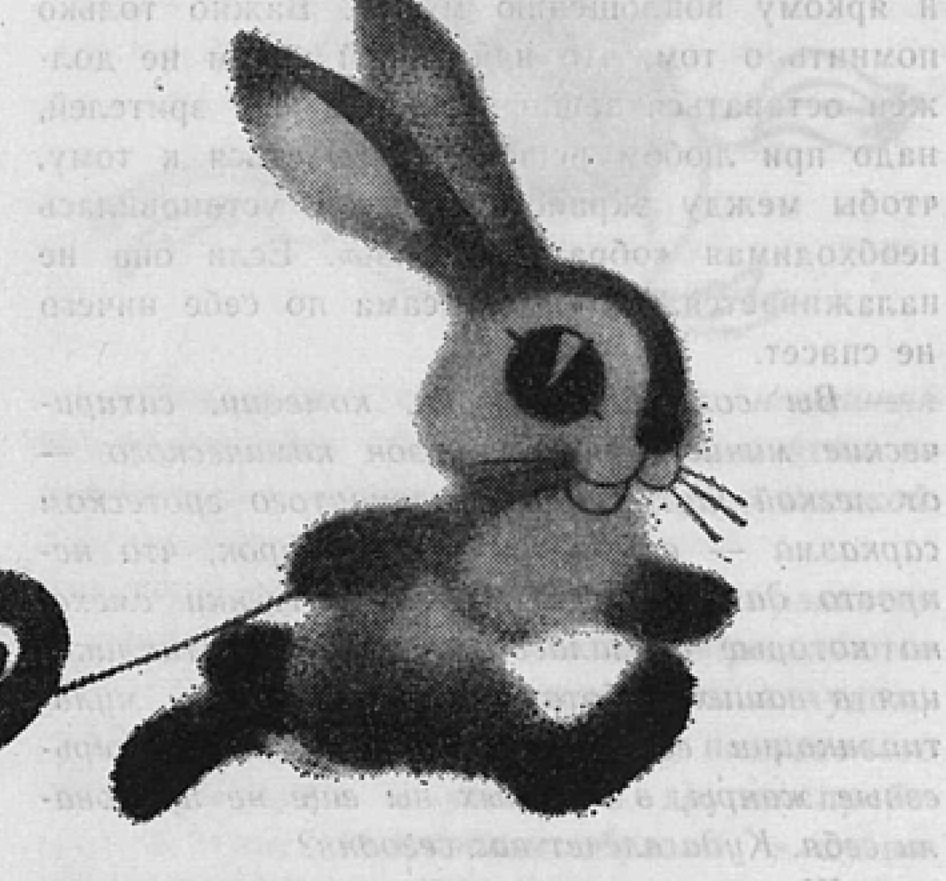
между этими двумя видами мультипликации — плоской марионеткой — я еще владею. Но как быть с объемной куклой, куклой, которая работает в пространстве совершенно свободно, я пока не знаю. Рисунок привязан к плоскости, он кладется на бумагу, я вижу все его ориентиры, и следующий рисунок, который я делаю, соотносится с предыдущим, я вижу его на просвет — вот рука двинулась на полсантиметра, вот на четверть сантиметра. А у куклы нет ориентиров. Вы же не поставите сетку для отсчета движений. И как они, кукольники, работают, я вообще не понимаю. Эта область для меня пока остается загадочной. Но это меня не печалит — работы пропасть и в рисованном кино.

— Как происходят у вас поиски образа, его пластическое воплощение? Как удается найти такое графическое решение персонажа, такое выразительное строение рисованной фигурки, которое дает ей возможность «жить» во всех, иногда довольно сложных и неожиданных обстоятельствах, предлагаемых сюжетом фильма? Ведь, очевидно, в рисунок уже изначально «вкладываются» качества, обычно не свойственные графике, — потенциальная возможность мультипликационного одушевления, взаимодействия с окружающей средой и другими «действующими лицами». И главное: что, если рисованный персонаж внешне предельно условен, подобен знаку, делает его тем не менее персонажем-характером?

— Процесс этот действительно непростой, и, видимо, у каждого художника он во многом протекает по-своему. Когда моя группа начинала работать над «Историей одного преступления», сменилось несколько художников. Время шло, но отыскать ключ к изобразительному решению картины все не удавалось. Я понимал, что делать этот фильм в привычной традиционной манере было нельзя, что нужна новая трактовка, которую требовал материал, сама тема. Но эта трактовка никак «не вытанцовывалась».

Именно тогда мне порекомендовали молодого художника, выпускника ВГИКа Сергея Алимова, и он оказался превосходным рисовальщиком, тонко чувствующим ритмику цветосочетаний и остроту современного графического языка. Я посмотрел его работы и пригласил сотрудничать со мной в «Истории одного преступления».

От молодого художника, вступающего в искусство, всегда ждешь чего-то нового, смелого и неожиданного. С приходом С. Алимова эти надежды оправдались. Он осветил замысел



фильма каким-то новым видением, сумел придать ему неповторимую тональность.

Надо признаться, что я представлял себе тему в обычной перспективе, в привычных измерениях. А Алимов совершенно сломал перспективу, ввел большую, чем обычно мы используем, условность и в то же время добился необычайной точности в подробностях. Фильм получился узнаваемым в каждой детали. Помню, мы подолгу бились над решением каждого эпизода. Особенно трудными оказа-

лись поиски главного героя. Найти его облик никак не удавалось. Предварительные разработки все время напоминали уже избитые штампы — то отечественные, то зарубежные. В конце концов, Сергей Алимов нашел то, что было необходимо. Как видите, роль художника в нашем деле огромна, а удачная встреча режиссера с художником-соратником всегда несет с собой нечто новое, прежде неопробованное.

С картины «Фильм, фильм, фильм!..» я начал работать в содружестве с другим талантливым графиком Владимиром Зуйковым. До этого мы сделали с ним лишь небольшую мультипликационную вставку к игровой ленте Э. Рязанова «Зигзаг удачи». Кроме того, я познакомился с рисунками Зуйкова, опубликованными в журналах «Знание — сила» и «Химия в жизнь», где он постоянно сотрудничал, и почувствовал — этот художник рожден для мультипликации.

— Что именно привлекло вас в его художественной манере?

— Это определить непросто. Вероятно, прежде всего совершенно особое восприятие им гротескной формы. Подкупал его юмор, тяготеющий к фантастическому, его непосредственность и широта, близкие к особенностям детского воображения. Не к манере детского рисунка, а именно к характеру детской фантазии, детской психики. К тому же в рисунке Зуйкова есть своя, лишь ему присущая ритмика. А это очень важно для мультипликации. С. Алимов определил изобразительный стиль «Истории одного преступления», его пластический рисунок. А стиль повлек за собой определенный характер движения и жеста персонажей. В. Зуйков столь же ярко проявил себя как художник в поисках образов и всей стилистики сперва в картине «Фильм, фильм, фильм!..», а потом и в следующем моем фильме — «Винни-Пух».

— А как они работают вдвоем с Эдуардом Назаровым — ведь у вас два художника-постановщика?

— Это удивительно гармоничный союз. Назаров не только способен задать стиль всей картине, но, главное, умеет проследить, чтобы счастливо найденная изобразительная идея была реализована на всех этапах производства точно и до конца. Когда они работают вместе, я спокоен. Вы знаете это идеальное состояние режиссера, когда он может быть уверен, что задуманное будет полностью осуществлено.

Обычно их работа начинается с обговаривания замысла картины, ее стилистики, направления изобразительных поисков. Затем мои коллеги-художники куда-то уходят, что-то смотрят, ищут, делают наброски, сравнивают то, что получилось у каждого. При этом придуманные ими персонажи часто выглядят совсем не так, как я их себе представлял. Мы долго спорим, пробуем фигурки в движении, в предлагаемых обстоятельствах. Находки ведь всегда даются непросто.

— В «Острове» драматическое нагнетание эпизодов, их лаконичное красочно-динамическое решение настолько цельно, что кажется: все это сделано на одном дыхании, одним человеком. Трудно даже представить, что работали два художника-постановщика, целая съемочная группа.

— Такая художественная цельность рождается нелегко — ведь каждый из нас видит фильм по-своему. В процессе работы от многого приходится отказываться, выбирать из множества вариантов единственный, добиваться максимальной концентрации средств и мысли.

— Однако даже в пределах этого жесткого лаконичного решения в каждом из эпизодов присутствуют свои выразительные детали.

— В. Зуйков — блестящий мастер подробностей. Его рисунок филигранен, все найденное он упорно отстаивает, поскольку его замыслы всегда выношены. В фильме, например, есть эпизод ограбления гангстерами музея. Мы задумались: как изобразить, что они там крадут? Мне казалось, что это мог бы быть «Давид» Микеланджело. А Зуйкову виделся Будда, похищенный в каком-то восточном храме. Сейчас, когда фильм уже создан, говорить об этом легко. А тогда В. Зуйков так великолепно нарисовал золотого Будду, что чуть было меня не убедил. Он доказывал, что это

решение будет смешнее и эффектнее — ведь Будда спит и его похищают во сне, а он, всеведущий и мудрый, этого не замечает. Но в конце концов мы пошли друг другу навстречу и выбрали спящего «Раба» Микеланджело.

Но особенно много труда было положено на разработку типов кораблей. Корабль-церковь, траулер, глиссер... И у каждого, как у человека, свой характер, свой ход, стиль движения, подчеркнутый звуковым сопровождением. Многое было сымпровизировано чуть ли не в последний момент. Вообще этот фильм мы делали легко, с особым подъемом и за небывало короткий срок — за четыре месяца.

— В «Острове» вы использовали мотивы робинзонады, распространенные в карикатуре. Почему?

— Только ситуацию: человек на острове. Ситуация известная, но мысль у нас своя: нам надо было показать, что остров с «робинзоном» находится на скрещении самых оживленных магистралей современной западной цивилизации. И тем не менее человек чувствует себя на нем столь же одиноким, как в пустыне. Это главная мысль, но родилась она не сразу, возникла из наброска, как и замысел другого моего фильма «Икар и мудрецы». Икар у нас бедолага, неудачник, он чем-то похож на Робинзона, но, в отличие от него, ищет одиночества. Им владеет «одна, но пламенная страсть».

— Всепоглощающая идея?

— Да, идея полета, стремление осуществить давнюю мечту человечества. Он гибнет, но его мечта, его идея в конце концов побеждает. Это оптимистическая трагедия... Замысел фильма возник еще тогда, когда мы с В. Зуйковым и Э. Назаровым работали над вставкой к «Зигзагу удачи». Развертывая занимательную историю фотографии, мы стремились показать, что фотообъектив способен запечатлеть неповторимые моменты в жизни людей и что, в частности, если бы фотограф жил «во времена Икара», он сберег бы для нас его образ. Эпизод этот не вошел в картину Э. Рязанова, но замысел не забылся. В. Зуйков нарисовал Икара — чудаковатого, но обаятельного. Постепенно вызревал и сюжет, нашлись образы-антиподы — возник фильм.

— В драматургии и стилистике «Острова» и «Икара» много общего. Но «Остров» чрезвычайно красочный, живописный фильм. В «Икаре» же вы почти совсем отказались от цвета. Чем объяснить этот «колористический аскетизм»?

— Делали так совершенно сознательно. В «Острове» нужно было показать пестрый, безумный мир. Бесконечное мелькание людей в жадном стремлении поскорее урвать все, что можно сегодня урвать, ибо завтрашнего дня у них нет. В «Икаре» же мы стремились приглушить все яркое, чтобы только в момент самого полета, как вспышка, как удар, возникли цвет и музыка.

— Итак, каждый фильм настоятельно требует своих решений, своих многотрудных поисков, начиная с замысла...

— Самый простой и надежный путь, не вызывающий головной боли, это ждать, когда вам принесут совершенно готовый сценарий и вы превратите его в экранное произведение. Разумеется, этот способ никем не отвергался. Но так бывает редко. Режиссер не может ждать удобного случая. Ведь все решает его целеустремленность, внутренняя мобилизованность. Он должен постоянно искать и находить то единственное и неповторимое, что составляет идейно-художественную суть будущей картины. В дремотном, равнодушном состоянии ничего не создашь. Только в состоянии творческого беспокойства, постоянного напряжения идеи, которые в вас живут и ищут воплощения, начинают вызревать. Наблюдения, впечатления нанизываются, наслаиваются одно на другое, и нужен лишь повод, толчок, чтобы фантазия стала работать в нужном направлении.

Многое решает тут гражданское чувство художника. Именно оно ведет к обостренному восприятию действительности, подсказывает тебе то, что ожидает от твоего творения зритель. Повторяю, мы не можем подчинять себя воле случая — сегодня подвернулся один сюжет или образ — сделал одну картину, завтра — другую. У настоящего художника так не бывает. Художник без позиции — не худож-



ник, и его произведения вряд ли смогут иметь общественную ценность, вызвать в зале резонанс.

— *Всем известно, что вы охотно пишете, участвуете в драматургической разработке будущего фильма. Какие требования вы предъявляете к себе, как к сценаристу? Добиваетесь ли вы абсолютно точного изобразительного решения уже в литературном сценарии? Или оставляете возможность дофантазировать фильм во время съемок?*

— Обычно я стараюсь нащупать выразительные детали. Пишу много, всегда больше, чем нужно. Потом кладу сценарий в ящик и, как правило, во время работы к нему уже не возвращаюсь. Он нужен мне лишь один раз, чтобы вжиться в тему, увидеть ее во всех подробностях. Другое дело — режиссерский сценарий. В нем возникает и выверяется построение фильма, в нем я много раз взвешиваю каждую сцену и каждый кадр, обыгрываю их во времени. Только в таком трезвом и реальном подсчете секунд способна возникнуть самая головокружительная мультипликационная фантазия. Я беспощадно выбрасываю длинноты, нахожу пробелы и неточности, выверяю акценты, ритмическое дыхание картины. Ведь ритм и пластика решают очень многое, если не все. Должен сказать при этом, что литературность описаний, по-моему, отнюдь не противопоказана сценарию. Часто она задает эмоциональный тон — если ироничен текст, то значит и сцену надо решать в этом ключе. Даже ритм фразы может что-то подсказать режиссеру. Но когда ты сам и сценарист и режиссер — тебе труднее его переосмысливать, довообразить заново. А ведь найти единственный из тысячи возможных вариантов — таков исходный момент и условие, с которого каждый раз начинают режиссер и художник.

— *И все-таки, согласитесь, существует специфика сценария мультипликационного фильма.*

— Здесь мы подходим с вами к важному моменту — оценке работы сценариста. Сценарист, работающий в мультипликации, должен уметь видеть все в конкретных изобразительных деталях. Это не значит, что все должно быть расписано так, как будто фильм уже поставлен. Но силой своего образного видения, часто парадоксального, яркостью фантазии сценарист должен заразить режиссера и художника, должен увлечь их оригинальностью своего замысла. А для этого он должен «проследить» идею в изобразительной динамике. Сценарист хорош тогда, когда он дает возможность режиссеру раздвинуть рамки сюжета и ответить на главные вопросы, которые его одолевают: почему ты избрал эту ситуацию, этот трюк, этот образ? И наконец — что все это даст зрителю?

Эти размышления, по-моему, куда важнее соображений о специфике сценария для мультфильма, часто надуманных и искусственных. Недавно я перечел «Гамлета» и подумал — сколько здесь интереснейшего материала для режиссера-мультипликатора. Хотя, конечно, это задача чрезвычайной сложности. А возьмите Плутарха. Какие у него парадоксальные неожиданные ситуации, способные обогатить фантазию мультипликатора. Единственные очевидные для нас границы возможностей этого искусства — это границы фантазии художника.

— *Но и они все расширяются. Обогащается,*

ширится арсенал выразительных средств мультипликационного искусства. Возьмем, скажем, такую деталь: раньше мы часто говорили о «мертвых глазах» в мультипликации, и мультипликаторы боялись глаз персонажа, так как считалось, что рисованные глаза не могут передать психологическое состояние, чувства «героя».

— Да и сегодня этого нелегко добиться.

— Но, не правда ли, эта задача становится все более выполнимой. Юрий Норштейн, например, показывает глаза своих рисованных персонажей крупным планом, и они полны живой реакции, ясного отношения к происходящему.

— Однако заметьте, что глаза живут только в той среде, которую создает режиссер. Поэтому фигура может погаснуть и сникнуть, если она не будет введена в атмосферу пейзажа. У Норштейна, помимо персонажей, присутствует еще одно действующее лицо — пейзаж. Он несет в себе настроение, отношение к герою. Раньше этого в мультипликации не было. Помните, у Диснея все строится на сюжете — персонаж живет сам по себе, а пейзаж сам по себе. Фон выписан обстоятельно, достоверно, но тонкого гармонического взаимодействия и тем более партнерства между героями и пейзажем нет даже в «Белоснежке» или в «Бэмби». А в фильме Ю. Норштейна «Цапля и Журавль» пейзаж даже берет на себя «солирующую партию». Такое мы издавна знали в фольклоре, а теперь — в мультипликации. Вот вам и выход за рамки привычного. А вы говорите — специфика! Уверен, что в любой области творчества, в том числе и в мультипликации, художник должен стремиться расширять пределы возможного.

Я заговорил об этом еще и потому, что большинство наших фильмов адресовано детям; мы, мультипликаторы, имеем самое прямое отношение к проблемам молодого поколения и притом на очень важных начальных рубежах этого многогранного процесса. Миллионы детей смотрят мультфильмы, которые закладывают нравственные, эстетические, гражданские основы человека. Серьезнее задачу трудно себе представить!

— Но ведь существует мнение, что детская мультипликация предполагает бóльшую традиционность в изобразительном решении и использовании художественных средств, чем мультипликация для взрослых.

— «Традиционность» и «нетрадиционность» — понятия для меня не до конца определенные и точные. Ведь можно быть очень нетрадиционным в форме, но банальным и стереотипным в мышлении. Но раз уж мы заговорили о детях, я хочу продолжить эту важную тему. Я делал фильмы и для детей и для взрослых и сейчас особенно сильно ощущаю потребность обращения к детскому зрителю. Потому что в этом материале, в детской тематике я как бы вновь обретаю растраченную энергию для свободного полета фантазии. Мне думается, что ребенок по природе своей — мультипликатор. Бездарных детей нет. Если ребенок бездарен — это аномалия. Все дети талантливы. И талант их заключается прежде всего в свободе ассоциаций, в открытости и чрезвычайной активности воображения. Когда вы соприкасаетесь с этими качествами детского восприятия, вы вновь мобилизуете в себе свежесть взгляда на мир, столь необходимую художнику яркость фантазии. Эти качества мультипликатору важны необычайно. Без них чисто профессиональные навыки и знание ремесла мало что значат, немногого стоят. Думая о детском зрителе, работая для него, обогащаешься сам.

— Да, конечно, мультипликация — искусство изобретательной фантазии, и в этом смысле перед ним открыты особенно большие перспективы. А какие новые явления в мировой мультипликации кажутся вам сегодня плодотворными?

— Разумеется, каждый яркий, талантливый фильм поучителен и интересен. Но в современной западной мультипликации не столько радует самобытность, сколько удручает однообразие. Часто фильмы делаются под диктовку какой-либо общей, не очень удачной моды и сшиты на одну колодку. На фестивалях, конечно, появляются избранные новинки, вещи, имеющие свое индивидуальное лицо. Но это скорее исключения. А лавина массовой

западной мультипродукции, которую можно увидеть по телевидению, поражает своим однообразием и низкопробностью. Если судить по тому, что я, например, видел в США, — это просто опасная пошлятина, несомненно, порождающая и серьезные нравственные издержки, особенно если учесть, что эту продукцию смотрят и дети. Тут уже говорить о художественной индивидуальности просто не приходится. Монополизируется какой-нибудь фирмой, например, Ханна и Барбера, право давать в определенное время по определенному каналу мультипликацию, и, пожалуйста, — вам навязываются худшие образцы псевдоискусства, уродующего сознание. И хотя эта продукция предназначается для многомиллионного зрителя, говорить тут о какой-либо «народности», конечно, было бы просто дико. Сравните это с тем, что делается в области мультипликации в социалистических странах, — принципиальная, резкая разница. Фильмы, например, замечательного болгарского мастера Доньо Донева поистине народны. Их связь с народными традициями проявляется отнюдь не во внешних этнографических элементах, они глубоко связаны со всей культурой страны, народны по складу мышления, восприятию мира и подлинно современны.

Со многими режиссерами социалистических стран меня связывает многолетняя дружба, личные симпатии, но в общей оценке, думаю, я объективен. Мультипликация социалистических стран представлена сегодня мощной плеядой мастеров, задает тон и во многом определяет будущее этого искусства.

Беседа подходит к концу, и, вновь возвращаясь к поискам современной советской мультипликации, к ее задачам, Ф. Хитрук говорит:

— Залог наших новых успехов — в богатстве накопленного опыта и традициях художественной культуры, на которые мы опираемся, в активном гуманизме, в высоком мастерстве и идейности наших художников. Меня радует смелый творческий поиск многих моих коллег и в том числе, если говорить о картинах, созданных в Москве, успех таких оригинальных лент последнего времени, как «Поезд памяти» Николая Серебрякова, «Цапля и Журавль», «Ежик в тумане» Юрия Норштейна, «День чудесный» Андрея Хржановского, «И мама меня простит» Анатолия Петрова. Все активнее заявляет о себе и совсем молодое поколение в Москве и в республиках.

Удачи не остаются втуне, они получают высокую оценку и прежде всего — зрительных залов, многомиллионной зрительской аудитории. Это ко многому обязывает. Но ведь в самом чувстве ответственности и духовной связи с теми, для кого ты работаешь, в неустанном поиске и горении и заключается счастье художника.



Иллюстрации в тексте — персонажи из фильмов Ф. Хитрука «Фильм, фильм, фильм!..», «Дарю тебе звезду», «Топтыжка», «Винни-Пух», «Остров».



И. Гостев

Продолжение темы

Что побудило нас продолжить повествование, начатое в картине «Фронт без флангов»?

Причин, как всегда, много, но главная из них — желание более подробно и глубоко, на новом историческом материале исследовать особенности партизанского движения в годы Великой Отечественной войны.

Сделано уже немало талантливых художественных лент, посвященных подвигам партизан в Отечественной войне, однако не многие пока ставили своей целью показать партизанскую борьбу обобщенно, в ее тесных связях со всей стратегической линией советского командования, мало кто стремился с доступной экрану полнотой показать ту высокую дисциплину, слаженность, организованность, с какой действовали партизаны, особенно после коренного перелома в ходе военных действий в 1942 году и в период развернутого наступления советских войск в 1943—1944 годах. А сегодня, когда кинематограф в целом ряде произведений уже дал примеры художественного исследования опыта войны — с военной, политической, философско-нравственной точек зрения, когда созданы такие грандиозные картины о войне, как «Освобождение», «Они сражались за Родину», где спрессован и обобщен огромный военно-исторический материал,— задача передать при помощи кино накал, масштабы партизанской борьбы, ее место и роль в системе всех военных операций, проводившихся по разгрому и уничтожению гитлеровских войск, представляет, на мой взгляд, первостепенное значение.

Определенный опыт обобщенного осмысления военно-политических уроков партизанского движения на территории нашей Родины в годы Отечественной войны в кино последних лет между тем уже накоплен. Сошлюсь на уроки картины о Ковпаке, поставленной на Украине Т. Левчуком, на работу белорусских товарищей — «Пламя» и другие.

В эту работу включаемся и мы своей новой картиной «Фронт за линией фронта», которая продолжает экранизацию романа С. Цвигуна «Мы вернемся». Первая часть его послужила литературной основой для нашего предыдущего фильма «Фронт без флангов». Его действие заканчивалось ноябрем 1941 года, тогда как новая картина — «Фронт за линией фронта» будет охватывать как раз тот отрезок времени с 1942 по 1944 год, когда успехи регулярных советских частей решающим образом способствовали развитию активности, наращиванию воинского мастерства и размаху партизанских действий в тылу врага, когда партизанское движение обрело действенную поддержку с «большой земли» и стало особенно серьезной угрозой неприятелю.

Будущий фильм расскажет о многих событиях. О военных столкновениях отряда майора Млынского с гестаповцами и частями гитлеровской армии в Белоруссии. О ценных разведывательных данных, которые были добыты отрядом и переправлены на «большую землю». О том, как отряд майора Млынского, поначалу немногочисленный, вырос в большое соединение за счет пополнения жителями, вступившими в вооруженную борьбу с оккупантами. Но о чем бы ни говорилось на экране, какие бы события ни изображались, прежде всего и главным образом нас волнует задача художественного исследования неразрывной связи партизанского движения с борьбой всего советского народа, которая, собственно, и придавала такую силу, целенаправленность и эффективность действиям отряда майора Млынского.

Как и в первом фильме, образ майора Млынского, которого играет Вячеслав Тихонов, стоит в центре повествования. Личность этого человека интересна нам не только потому, что от него в большой степени зависел успех сложнейших операций, но и потому, что судьба нашего главного героя во многих отношениях типична для своего времени.

Иван Млынский — в прошлом мирный человек, учитель по профессии — никогда не помышлял о том, что ему придется встать во главе целого «фронта за линией фронта», командовать огромным соединением, вести за собой в сражения сотни людей, принимать ответственные решения, от которых будет зависеть судьба, жизнь многих и многих бойцов. Но меня как режиссера как раз увлекла задача проследить становление характера нашего героя в этих сложных условиях, задача показать, как простой учитель стал настоящим военачальником, какой путь духовного возмужания и роста прошел на фронтах войны этот человек. Конечно, решить такую задачу под силу только актеру большого таланта и высокой идейной зрелости. И именно таким актером является В. Тихонов, получивший в роли

Млынского признание зрителей и критики еще в картине «Фронт без флангов».

В своей работе над дилогией «Фронт без флангов» и «Фронт за линией фронта» мы стремимся следовать кинематографическим традициям в разработке военной темы, которые прежде всего связаны с произведениями И. Пырьева и М. Ромма — оба они были моими учителями.

Я не перестаю удивляться смелости и прозорливости художнического взгляда И. Пырьева в фильме «В шесть часов вечера после войны». Эта картина была снята в самый разгар военных событий, однако в сюжетном ее построении да, по существу, и в каждом кадре фильма чувствуется необыкновенная уверенность героев в скорой победе, убежденность самого автора в том, что враг будет разбит и иначе произойти просто не может. Вот этим победным чувством, твердым знанием героев — «мы победим» — хочется наполнить и наш фильм.

В то же время мне необыкновенно дорого то документально-публицистическое начало, которое есть в картинах М. Ромма и особенно в его замечательной ленте «Обыкновенный фашизм». Своеобразным эталоном для меня является умение Ромма обнажить философский смысл документа, удивительная способность этого художника, извлекая исторические уроки, обращаться не только к сегодняшним, но и к будущим поколениям, предостерегать от опасности «черной чумы» фашизма, которая может явиться и без опознавательного знака свастики.

Стремление строить те или иные исторические обобщения на основе документального материала в основном и побудило меня обратиться к роману С. Цвигуна «Мы вернемся». Автор романа сам был участником войны и свидетелем событий, которые он описывает в своем произведении.

Однако в работе над картиной мы стараемся уйти от пересказа тех сюжетных коллизий, которые изображены в литературном первоисточнике, и сознательно отступаем от «буквы» романа: допускаем некоторые сокращения, что-то добавляем, порой идем на коррекцию, творческое переосмысление образных характеристик, данных писателем.

Думаю, что перенесение литературных произведений на экран приобретает смысл, художественное значение лишь в том случае, когда режиссер не только стремится стать соавтором писателя, но способен обрести и творческую самостоятельность, добиться гармоничного слияния своего собственного оригинального замысла с идейной концепцией литератора.

Снимая нашу картину, мы также не считаем ее экранизацией: хотим создать фильм вполне самостоятельный и интересный сам по себе. Мне кажется, что, только решив эту задачу, можно рассчитывать на глубокое и яркое воплощение на экране образного строя романа, его идейно-художественных особенностей, его строгой и последовательной документальности.

Тяга к документальности в нашем фильме выразилась, впрочем, не только в выборе определенного литературного материала, но и в желании достичь на экране ясного, простого кинематографического языка, лишенной нарочито броских приемов выразительности изображения, точности в отборе натурных объектов. Эти художественные убеждения разделяют со мной и оператор-постановщик А. Харитонов и художники-постановщики В. Голиков и А. Самулекин.

Предельная достоверность — это требование предъявляется и к актерам, снимающимся в нашем фильме. Среди них Г. Польских, И. Переверзев, которые снимались и в первой картине, а также новые исполнители — В. Заклунная, И. Лапиков, Е. Матвеев, Ю. Толубеев, актеры из ГДР, приглашенные для участия в съемках.

И еще мне бы хотелось сказать о музыке к фильму, которую пишет композитор В. Баснер и песне поэта М. Матусовского. Как и в предыдущем нашем фильме, они добиваются в музыкально-поэтических интонациях полного слияния со стилистикой всего фильма. Когда музыка, песня становятся в какой-то мере проводниками, представителями всего художественного строя фильма, то и острота, сила эмоционального зрительского восприятия становится неизмеримо выше. А установление прочного контакта с киноаудиторией — одна из важнейших наших задач.

Интервью провела Е. Ильина

Теория и история

А. Лебедев

Кинолетопись эпохи

Чем дальше и чем стремительней движется вперед наша революционная история, тем драгоценнее становится каждое мгновение прожитых лет, запечатленное на кинопленке. Даже единично взятый эпизод, осветивший на экране отдельные стороны того или иного события, почти всегда являет нам зримое свидетельство трудового и нравственного содержания жизни того поколения, которое, совершив революцию в октябре 1917 года, положило начало, а затем утвердило последовательно демократические, гуманные принципы нового общества.

В кадрах старой хроники живет наша великая история. Хранящиеся сегодня в государственных архивах кинодокументы напоминают нам о том, как приходила колхозная жизнь в деревню, забитую и нищую в прошлом, как начинала учиться вся страна, когда за парты садились рядом и дети и взрослые, как вставали промышленные стройки пятилеток, как утверждались в нашей действительности, входили в быт новые отношения между людьми. Эти кадры хранят высокий накал чувств, в них живет единый порыв народа, строящего свое будущее.

Кинохроника донесла до нас образ Владимира Ильича Ленина и его ближайших соратников.

Для многих кинохроникеров события времени стали частью их личной биографии, сформировали их как художников, связали искренней и теплой дружбой с людьми, которых приходилось снимать и в ледовых условиях Арктики, и в песках Каракумов, в голубом просторе Вселенной или в волнах бушующего океана.

«За 60 лет развития по пути Октября в нашем обществе, — говорится в Постановлении ЦК КПСС «О 60-й годовщине Великой Октябрьской социалистической революции», — утвердились замечательные социалистические традиции, в которых закреплен богатейший опыт революционной борьбы и созидания. Бережно хранить эти традиции — значит творчески развивать их». Почти шесть десятилетий советские документальные киножурналы аккумулировали на своих «страницах» важнейшие события нашей жизни, сохраняя для современников и потомков зримые приметы и образы эпохи. В стране вышло более трех тысяч центральных периодических киноизданий, несколько тысяч киножурналов республиканских и региональных киностудий РСФСР. Начиная публикацию кадров, подобранных публицистом и оператором А. А. Лебедевым из хроникальных киножурналов, в разное время выходивших в стране — «Кинонедели» (1918—1919), «Киноправды» и «Госкалендаря» (1922—1925), «Совкино», «Союзкиножурнала» (1926—1944), «Новостей дня» (1944—1977), — мы приглашаем наших читателей вспомнить славное и героическое время, запечатленное в кинолетописи.

1. Начало

В год шестидесятилетия Великого Октября, оглядываясь на путь, пройденный нашей страной, с чувством гордости вспоминаешь слова, сказанные Генеральным секретарем ЦК КПСС Л. И. Брежневым на XXV съезде Коммунистической партии Советского Союза: «Шесть десятилетий — это меньше, чем средняя продолжительность жизни человека. Но за это время наша страна прошла путь, равный столетиям.

Мы создали новое общество, общество, подобного которому человечество еще не знало». Путь, равный столетиям... События, ставшие его вехами, неповторимые подробности, воплотившие величие и сложность пройденного, — все это мы сегодня можем представить воочию.

День за днем, год за годом вели кинолетопись нашей страны три поколения советских кинохроникеров.

Сейчас нет ни одного уголка на земном шаре, где бы не побывали киножурналисты. Сотни операторов двадцати пяти студий хроники и отделов студий художественных фильмов снимают тысячи метров пленки, создавая ежегодно сотни фильмов и киножурналов. О них и пойдет рассказ.

Первый советский документальный киножурнал «Кинонеделя» был выпущен в мае 1918 года. Что же предшествовало рождению «Кинонедели»? Как сложилась обстановка в кинематографе России в те незабываемые дни?

В первые месяцы после Октябрьской революции кинопромышленность еще находилась в руках частных предпринимателей. Именно у них были сосредоточены все основные кинематографические средства, аппаратура, материальные ресурсы. Небольшой штат кинооператоров и техническая база имелись в распоряжении Киноотдела Скобелевского просветительного Комитета, который монополизировал все хроникальные киносъемки. В первые послеоктябрьские дни руководство Скобелевского Комитета заняло выжидательную позицию. Однако стремительно развивающиеся революционные события не могли не оказать решительного влияния на деятельность этой киноорганизации. Руководитель отдела социальной кинохроники Скобелевского Комитета Г. М. Болтянский предпринимает первые, пока еще очень робкие, шаги для организации съемок событий, всколыхнувших всю страну.

Когда смотришь фильм «Октябрьский переворот» («Вторая революция»), чувствуешь, что кинокадры, включенные в эту ленту, были сняты еще с оглядкой на консервативное руководство Скобелевского Комитета. Нет в кадре конкретных людей, не чувствуется отношения снимавших к революционым событиям [1].

До национализации кинопромышленности, послужившей началом строительства новой советской кинематографии, головным киноучреждением РСФСР стал ВФКО [2]. Но это уже произошло после переезда в Москву Советского правительства, в марте 1918 года.

В апреле 1918 года состоялось первое собрание Московского Кинокомитета, на котором обсуждались вопросы производства фильмов новой тематики. При Комитете были созданы отделы: литературно-художественный, производственный и секции — научного, школьного, внешкольного, лекторского, детского кинематографа и кинохроники.

Естественно, в числе насущных задач оказалась и задача организации периодического киножурнала, способного регулярно и оперативно освещать текущие события. И такой киножурнал вскоре появился на экранах Москвы.

Это событие было отмечено небольшой заметкой в газете «Новости дня» от 28 мая 1918 года. Вот ее текст: «Кинематографическим Комитетом выпускается особая «Кинонеделя», ставящая себе целью отражать в фильме все выдающиеся исторические моменты и текущие события, иллюстрируя их снимками с натуры.

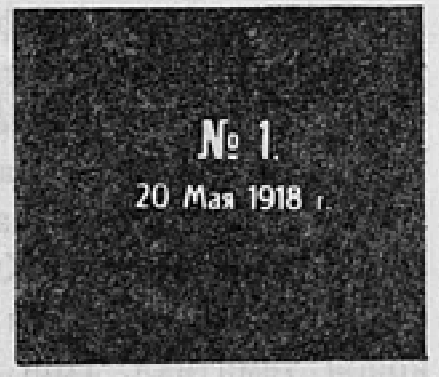
Первый номер «Кинонедели» составлен весьма содержательно и интересно...

---

[1] Относительно подробно был снят Смольный. Однако и здесь надо сделать оговорку, принимая во внимание свидетельство И. С. Кобозева, утверждавшего, что часть съемок была произведена еще 24 октября, то есть накануне исторической Октябрьской ночи.

[2] Всероссийский фотокиноотдел Наркомпроса.





Май 1918 года. Страна впервые официально отмечала Международный праздник труда — 1 Мая.
На Ходынском поле в Москве состоялся парад частей Красной Армии, на котором присутствовал В. И. Ленин.
«Кинонеделя» № 1, 1918 г.



Среди колонн демонстрантов на Красной площади — автомобиль Союза металлистов с лозунгом в честь 100-летия со дня рождения Карла Маркса.
«Кинонеделя» № 1, 1918 г.

В августе 1918 года на Красной площади в Москве состоялся смотр отрядов Всеобуча.
«Кинонеделя» № 12, 1918 г.

Из Москвы вышел первый агитационно-литературный поезд им. В. И. Ленина.
«Кинонеделя» № 17, 1918 г.

Москвичи провожают в последний путь своих товарищей-коммунистов, погибших в боях с белогвардейцами в Ярославле в июле 1918 года.
«Кинонеделя» № 10, 1918 г.

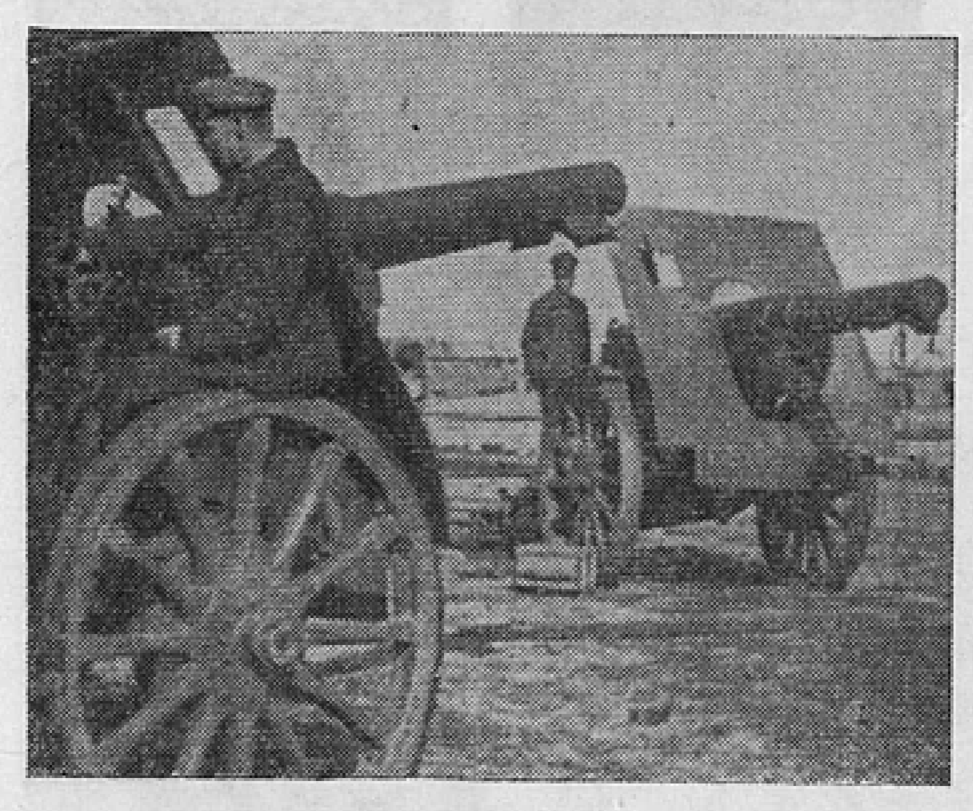




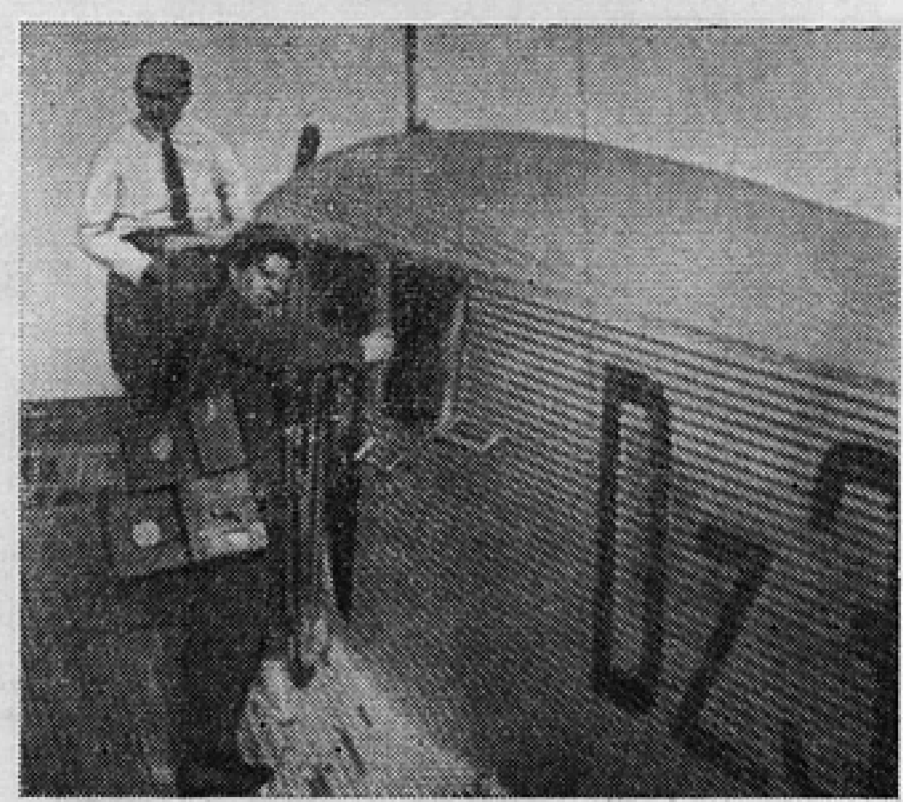












Трофеи Красной Армии в Казани.
«Кинонеделя» № 19, 1918 г.

В освобожденной частями Красной Армии Казани.
«Кинонеделя» № 19, 1918 г.

В № 43 (1919 г.) журнала «Кинонеделя» был включен сюжет об одной из первых сельскохозяйственных коммун.

Кинооператор П. Новицкий улетает на очередную съемку



16 октября 1918 года впервые после ранения В. И. Ленин вышел на прогулку. На снимке: Владимир Ильич беседует с В. Бонч-Бруевичем во дворе Кремля. «Кинонеделя» № 22, 1918 г.

3 ноября 1918 года в Москве состоялось открытие памятника Тарасу Шевченко.
«Кинонеделя» № 24, 1918 г.

После подписания Брестского мира начали возвращаться на Родину русские военнопленные. Встреча эшелона на станции Орша.
«Кинонеделя» № 23, 1918 г.

на пол. 79
Зима 1919 года. Части Красной Армии, преодолевая сопротивление врага, успешно двигались к югу. Митинг на станции Волоконовка.
«Кинонеделя» № 32, 1919 г.

19 января 1919 года В. И. Ленин выступил на митинге протеста против убийства К. Либкнехта и Р. Люксембург.
«Кинонеделя» № 32, 1919 г.











Первая мировая война закончилась крушением монархий в ряде государств центральной Европы. Демонстрация на улицах Вены в ноябре 1918 года в дни провозглашения Республики. «Кинонеделя» № 36, 1919 г.

Председатель ВЦИК М. И. Калинин. «Кинонеделя» № 36, 1919 г.

Выступление Ф. Шаляпина на открытой эстраде в Орехово-Зуеве перед трудящимися города в августе 1918 года. «Кинонеделя» № 12, 1918 г.





Южный фронт. Бронепоезд «Власть Советам». «Кинонеделя» № 37, 1919 г.



Первый детский сад для детей рабочих велосипедного завода «Дукс». «Кинонеделя» № 39, 1919 г.



В феврале 1919 года умерла Вера Холодная. В «Кинонеделю» № 40, 1919 г. был включен кадр из фильма с ее участием

Редактировать «Кинонеделю» приглашен журналист Михаил Кольцов. Съемками руководит оператор хроники П. Новицкий».

«Кинонеделя» — старший собрат современной кинопериодики — должна была выходить один раз в неделю. Первый ее номер с небольшим опозданием откликнулся на большинство важнейших событий начала мая 1918 года, которые в свою очередь обсуждались и на страницах центральных газет — «Правды» и «Известий». Молодая революционная страна впервые официально отмечала международный праздник труда — 1 Мая. Операторы Кинокомитета снимали в этот день демонстрацию на Красной площади и военный парад на Ходынском поле, где оператору П. Новицкому удалось запечатлеть на кинопленке Владимира Ильича Ленина (самый ранний кинокадр из сохранившихся до наших дней).

В этот Первомай отмечалось 100-летие со дня рождения К. Маркса. Вот почему в сохранившейся киноленте среди колонн демонстрантов на Красной площади мы видим автомобиль Союза металлистов, украшенный портретом Карла Маркса и лозунгом в честь этого юбилея.

В последующих номерах «Кинонедели» нашли свое место хроникальные сюжеты, связанные с военными действиями на фронтах гражданской войны и другими событиями напряженной и бурной жизни молодой Советской республики.

Выпустив всего пять номеров «Кинонедели», М. Кольцов вышел из состава Комитета.

Кто же после ухода М. Кольцова возглавил работу по выпуску «Кинонедели»?

В Государственном архиве РСФСР сохранился документ Киноотдела Наркомпроса, составленный, по-видимому, не раньше октября 1918 года. В нем перечислены все сотрудники секции кинохроники. Согласно этому документу, всеми съемками для «Кинонедели» руководил Алексей Иванович Савельев — известный в те годы как крупнейший мастер фоторепортажа. Это ему мы обязаны фотодокументами быта дореволюционной Москвы и, в частности, репортажем о событиях 1905 года. Ему принадлежат редкие фотографии похорон Н. Баумана, портреты Л. Н. Толстого, художника К. Коровина.

Октябрьскую революцию А. И. Савельев принял с огромной радостью и сразу же предложил свои услуги Моссовету.

В ВФКО Савельев был одним из ведущих фоторепортеров. Он обогатил фотолетопись замечательными фотографиями вождя революции Владимира Ильича Ленина.

Несмотря на популярность, А. И. Савельев был чрезвычайно скромным человеком. Когда ему была поручена работа над фильмом «Годовщина революции», он привлек в соавторы Д. Вертова, который работал в то время техническим секретарем секции хроники.

А. И. Савельев умер в 1923 году, в расцвете творческих сил, и упоминание о нем, как об одном из авторов фильма «Годовщина революции», можно найти только в старых журналах.

Заместителем у Савельева был Г. П. Новиков, который редактировал и монтировал «Кинонеделю». В его обязанности входила связь с правительственными учреждениями, распределение нагрузки кинооператоров. В архивах есть одно упоминание о Г. П. Новикове как сценаристе.

После завершения работы над фильмом «Годовщина революции» Дзига Вертов был тарифицирован в разряд так называемых «съемщиков» или, иными словами, он стал оператором.

Надо сказать, операторская группа, или как их тогда называли «группа съемщиков», была очень сильной. Признанным асом кинорепортажа был Петр Карлович Новицкий. За его плечами насчитывалось более восьми лет работы в кинохронике. С 1910 года он — оператор Московского отделения фирмы «Гомон».

Впоследствии как сотрудник Скобелевского Комитета Новицкий снимал боевые действия русской армии на фронтах первой мировой войны. Тысячи метров боевой хроники, несколько ранений — таков итог работы Новицкого на фронте.

Октябрьская революция... Новицкий рвется в гущу событий. Но руководство Скобелевского Комитета пока выжидает. И все же он, вместе с Г. Болтянским, попадает в Смольный.

В ВФКО он приходит с материалом киносъемок — «Разоружение московских анархистов» — и наконец находит работу в соответствии со своим призванием. Новая тематика очень увлекает его. Он всегда готов к любой поездке, как бы ни была она трудна и опасна. Новицкому посчастливилось одному из первых заснять В. И. Ленина на параде 1 Мая на Ходынском поле. Потом будут поездки с М. И. Калининым, выезды на Украину, на фронт.

Петр Васильевич Ермолов — он не намного моложе Новицкого. Но в коллективе ВФКО считает его своим учителем. Это он, Новицкий, привел в фирму «Гомон» молодого паренька Петю, только что кончившего коммерческое училище и не сумевшего сделать финансовую карьеру, и научил операторскому мастерству. Их совместная работа продолжалась недолго. В 1912 году Петру Васильевичу пришлось, купив в рассрочку съемочный киноаппарат, уехать в Ростов-на-Дону представителем фирмы «Гомон».

Два года Ермолов выполнял коммерческие операции фирмы и одновременно снимал хронику. А когда в июле 1914 года разразилась мировая война, П. В. Ермолов был призван в армию.

Революционные события в Петрограде и Москве прервали связь фронтового оператора с центром. Не имея ни метра пленки, он вынужден был выехать в Москву.

С чувством глубокого удовлетворения воспринял П. В. Ермолов смену общественного строя и, не раздумывая, встал на сторону революционного народа.

Его первой крупной работой был фильм «Чехословацкий фронт». С десантом петроградских моряков он одним из первых вступил в оставленную белочехами Казань. Ему принадлежат съемки в освобожденной Одессе, кинокадры вступления советских войск в Баку и других боевых действий, развернувшихся на фронтах гражданской войны. В Москве он снял Владимира Ильича Ленина на съезде по дошкольному образованию.

Документальные киносъемки П. В. Ермолова легли в основу многих выпусков киножурнала «Кинонеделя».

Среди операторов одним из самых молодых оказался Эдуард Казимирович Тиссэ. Его кинематографическая биография началась в Либаве, где он учился в Студии фото и живописи. Начинающему фотографу хозяин студии поручил сделать натурные киносъемки Либавы.

Премьера фильма «Виды города Либавы» состоялась во вновь отстроенном, комфортабельном кинотеатре, где собралось несколько сот горожан для встречи нового, 1914 года. Успех был ошеломляющим.

Империалистическая война не прервала кинематографическую деятельность Тиссэ. Ему удалось снять обстрел Либавы германской эскадрой. Вступив вольноопределяющимся в русскую армию, он и на фронте продолжал киносъемки. Весной 1918 года он пришел в коллектив ВФКО. Съемки на фронтах гражданской войны, в Москве, Петрограде стали хорошей творческой и политической школой для молодого оператора.

Несколько позже Э. Тиссэ посчастливилось принять участие в создании документальной киноленинианы.

Другие кинооператоры ВФКО Г. В. Гибер, А. А. Левицкий, А. Г. Лемберг, С. П. Забозлаев пришли в хронику из художественной кинематографии. Это были опытные профессионалы, хорошо владеющие техникой. Но шаблоны игрового кино «патэевской» и «гомоновской» кинохроники довлели над ними. Время, активный труд и серьезные размышления о задачах киножурналистики помогли каждому из них найти свой путь в кинематографии.

Так, начало 1919 года было ознаменовано активными творческими поисками путей развития советского кино. Первым плацдармом этих поисков была кинохроника. Лев Кулешов, заведующий секцией монтажа и перемонтажа ВФКО, составил альбомы шести картин, в которых были проанализированы приемы монтажа, описаны наиболее выразительные кадры

и монтажные фразы, приведен метраж сцен.

Позже был подготовлен в какой-то степени эталонный монтажный лист, в котором приводилось графическое изображение мизансцены, указывались движение в пределах монтажной сцены и другие конструктивно-художественные данные.

Владимир Гардин — заведующий отделом ВФКО — как старший коллега внимательно и придирчиво разбирал работу операторов. Он боролся с ставшим трафаретным приемом — съемкой одними общими планами, без учета возможностей монтажа, построения сцены. Предоставляя инициативу операторам, снимающим важные события времени, Гардин требовал, в отдельных случаях, составления предварительного плана съемок.

Он впервые ввел в практику творческое соревнование операторов на лучшую киносъемку с выдачей премий.

Понимая, что документальные киносъемки, отражающие революционные события первых лет существования Советского государства, приобретут с течением времени непреходящую историческую ценность, Гардин организовал работу по сохранению и восстановлению отдельных сюжетов «Кинонедели». Это было крайне своевременно, так как некоторые негативы документов были изъяты из оригиналов и попали в другие картины.

Реставрация «Кинонедели» была поручена Дзиге Вертову, о чем свидетельствует следующий документ:

«24 марта заведующий отделом поручил тов. Вертову восстановить разрушенную хронику Кинокомитета подборкой негатива каждого из выпущенных номеров... По представленному им отчету, хроника находится в ужасном состоянии — это, по выражению доклада, «винегрет из негатива, позитива, надписей, вырезок из драм и пр. Пока в полный порядок приведено только 5 метров «Кинонедели».

После реставрации «Кинонедели» будут проведены работы по восстановлению в последовательном порядке всей хроники, находящейся в распоряжении Комитета».

Через три недели в Бюллетене производственного отдела от 14 апреля 1919 года появилось следующее сообщение:

«... Полностью собрано 6 номеров. Значительная часть недостающих негативов входит в картины «Годовщина революции» и «Наступление на Уфу». Работа продолжается».

Реставрируя «Кинонеделю», Д. Вертов делал опись кадров. В современных архивах сохранились монтажные листы, написанные его рукой.

К сожалению, не все киносъемки первых послеоктябрьских лет дошли до наших дней. Но даже то, чем мы располагаем, вызывает чувство огромной благодарности к небольшой группе первых советских кинооператоров, создававших бессмертную кинолетопись первых дней эпохи Великого Октября.

Продолжение следует

Марк Цейтлин

У истоков кинодокумента...

Предлагая журналу «Искусство кино» сокращенный вариант воспоминаний М. З. Цейтлина, я хочу напомнить читателю о том, что Марк Захарович был сценаристом и научным консультантом первых советских историко-документальных фильмов «Падение династии Романовых», «Великий путь», «Россия Николая II и Лев Толстой», «Сегодня», что он принадлежал к основоположникам историко-документального жанра не только в отечественном кинематографе, но и в мировом. Кроме того, М. З. Цейтлин — первый советский драматург, способствовавший утверждению сценария как основы документального фильма.

Работая в 20-е годы научным сотрудником музея Революции СССР, он организует при музее первую киноаудиторию — «Театр кинообозрений» Демонстрировавшиеся там специальные выпуски киноальманахов включали в себя, наряду с обычной информацией, киноочерки, кинофельетоны. кинорецензии и т. п.

В 1930 году Марк Цейтлин создал кинофильм «О Ленине. Три ролика кинодокумен-

тов», в котором были собраны все прижизненные киносъемки Владимира Ильича.

Начав свою деятельность в кино как ученый-историк и кинодраматург, Марк Захарович в 30-е и 40-е годы становится инициатором создания большой советской кинопублицистики, одним из руководителей Всесоюзного треста «Союзкинохроника».

Его фильмы «Будем, как Ленин» и «Сергей Миронович Киров» были первыми историко-биографическими картинами в документальном кино.

В начале 40-х годов Марк Цейтлин — главный редактор Алма-Атинской студии кинохроники. Тогда же он вводит курс драматургии документального фильма во ВГИКе и становится руководителем мастерской документального кино сценарного факультета.

М. Цейтлину принадлежат сценарии таких значительных картин, как «День нового мира», «Полный вперед!», «На линии огня», «Ворота Каспия», «Сердце Родины», «Победа в пустыне», и многих других.

Последней, чрезвычайно интересной работой драматурга был сценарий фильма «Главное дело его жизни» — об авторе знаменитой ленинской трилогии Николае Погодине.

Марк Захарович Цейтлин был человеком редкой душевной чистоты и скромности. Именно поэтому тем, кто стоял рядом с ним — его современникам и друзьям,— захотелось, чтобы воспоминания зачинателя историко-документального жанра в кино увидели свет.

И. Прут

Речь пойдет о том периоде, который связан с началом моей работы в кинематографе.

Было это давно... около сорока пяти лет назад, а точнее — в самом конце 1925 года, когда я приехал в Ленинград.

Командировал меня туда музей Революции. Дело мне было поручено большое и важное: разыскать художников и фотографов — всех тех, кто мог запечатлеть в зарисовках, эскизах, картинах, фотографиях события или что-либо другое, связанное с заседаниями Первого и Второго конгрессов Коминтерна, с пребыванием участников конгрессов в Петрограде.

Материал был скудным и пополнялся по крупицам, зачастую из случайно обнаруженных мною источников, которыми в ту пору являлись — в большинстве случаев — частные лица. Приходилось завязывать с ними знакомство, посещать их, располагать к себе, иногда даже не говоря, зачем нужны интересующие меня материалы, убеждать показать мне свои живописные работы или фотоснимки.

Бывали интересные встречи, интересные находки. Об одной из них хочется рассказать особо.

Я попал к очень крупному ленинградскому фотографу по фамилии Булла. Он тогда уже был известен и как фотограф, заснявший много исторических событий, и как хранитель ценных историко-революционных фотодокументов.

Пробыл я у Буллы довольно долго. Начал он с того, что показывал неохотно, по одной, малозначительные фотографии. Потом разговорились, и он разохотился: верх взяло желание продемонстрировать свое мастерство. Так, мне довелось посмотреть ряд действительно интересных, отсутствующих у нас в музее фотографий.

То, что мне показалось заслуживающим внимания, я назвал сразу. И в конце концов он охотно согласился выполнить заказ: изготовить фотокопии. А уже совсем под конец нашей затянувшейся беседы Булла, видимо, расположившись ко мне и желая удивить научного работника выразительными и удачно схваченными моментами, извлек одну из многочисленных папок, запрятанных в глубоком шкафу, достал из нее небольшую фотографию и показал мне.

На снимке была сцена разгона и расстрела какой-то толпы. Я не знал, что именно было снято, а Булла долго не хотел мне этого объяснить. «Так, — говорил он, — просто показал, интересуясь вашим мнением: хорошо ли снято?» А снято было удивительно, если так можно выразиться о фотографии массового убийства людей. Удача заключалась в том, что снимок был сделан с какой-то верхней точки, которая позволяла охватить огромную панораму этого страшного события.

Но что за событие было запечатлено, я долго у фотографа не мог узнать. То ли он боялся меня, то ли боялся раскрыть правду, то ли кокетничал и интриговал меня.

Наконец, Булла не выдержал и рассказал:

на фотографии был запечатлен расстрел демонстрации в июле 1917 года. Печально знаменитое историческое событие, когда народные массы выступили против буржуазного Временного правительства, а контрреволюция подло обрушилась на них злодейскими выстрелами, унесшими так много человеческих жизней!

Фотограф Булла был не только свидетелем этих событий, он оказался еще и истинным профессионалом: не растерявшись, он сумел забраться на башню Городской Думы и оттуда, рискуя собственной жизнью, снял кровавую дикую сцену.

Я настойчиво просил его отпечатать эту фотографию в самом большом размере и приложить все усилия, чтобы увеличенная копия оказалась наилучшего качества. При этом я пообещал заплатить фотографу любое назначенное им вознаграждение. Булла согласился и точно в срок сделал мне этот ценнейший фотодокумент. Фотография Буллы «Расстрел рабочей демонстрации в июльские дни 1917 года» была экспонирована в музее Революции СССР.

Впоследствии, встретившись с Сергеем Михайловичем Эйзенштейном и зная, что он начинает подготовку к съемкам фильма «Октябрь», я посоветовал ему посмотреть эту фотографию: быть может, она ему окажется полезной.

В условленный день Сергей Михайлович приехал ко мне в музей Революции, и я повел его в зал, где под стеклом висела фотография Буллы.

Сергей Михайлович был просто потрясен. Он долго и пристально всматривался в фотографию, отходил в сторону, приближался... И обратился ко мне с просьбой во что бы то ни стало помочь ему получить репродукцию или разрешить, чтобы от него пришли и пересняли.

В знаменитом фильме Эйзенштейна «Октябрь» есть сцена расстрела рабочей демонстрации в июльские дни 17-го года. Там в точности воспроизведена фотография, которую увидел Сергей Михайлович в зале музея Революции..

Когда я впервые увидел эту фотографию, по возвращении от Буллы, у меня возникла мысль о том, что непозволительно, чтобы такой ценнейший историко-революционный документ являлся собственностью частного лица, принадлежал не государству, не обществу, не истории, а частному фотографу.

Такое положение вещей мне показалось нелепым. Сколько же подобных фотодокументов разбросано по всей Советской стране?!

Я вернулся в гостиницу «Астория», где остановился, и долго думал над этим вопросом. Уже тогда мне представлялось, что государство должно вмешаться в такое важное дело, должно принять, и как можно скорее, решительные меры, чтобы спасти, уберечь и овладеть всеми этими ценнейшими историко-революционными фотодокументами.

Таким было мое первое движение к тем событиям, которые определили в дальнейшем мое участие в истории и развитии документального кино.

Итак, мое пребывание в Ленинграде в середине января 1926 года приближалось к концу.

Однажды я проходил по Невскому проспекту. Было еще не поздно — часа 4 дня, но уже темнело. Невский освещался огнями, делавшими очень живописными утопающую в снегу улицу и запушенные снегом освещенные витрины. Я шел по правой стороне Невского от Знаменской (ныне Октябрьской) площади вверх, к Адмиралтейству. Шел задумавшись, озабоченный тем, что приближается время отъезда, а сделать удалось так немного.

И вдруг, совершенно неожиданно для себя, я обратил внимание на вывеску. Светом электрических лампочек было освещено только одно слово, мне непонятное и незнакомое: «Севзапкино». И только окончание этого слова — «кино» — особенно бросилось в глаза.

Остановившись как вкопанный перед вывеской, перед домом, на котором она висела, я повторил вслух: «кино». И подумал, а ведь, может быть, кинооператоры тоже снимали конгресс Коминтерна, проходивший в Петрограде?

Ну, в девятнадцатом они могли снимать немного, было не до кино! Но в двадцатом-то

году, наверно, снимали и больше? Надо узнать, надо обязательно выяснить!

Взглянув на часы и убедившись, что рабочий день еще не закончился, я вошел в дверь, поднялся на верхний этаж, кажется, на четвертый, и вошел в длинный коридор. И всюду, куда я обращался, я выслушивал один ответ: «Нет! Нет! Если даже снимали, то ничего нет! Ни по Первому, ни по Второму конгрессу».

Управляющего «Севзапкино» в тот момент на месте не было, а начальство «поменьше» на мое обращение категорически отвечало, что в «Севзапкино» я никакого интересующего меня материала найти не смогу.

Я хотел было уже уходить не солоно хлебавши из этой малоприветливой организации, как вдруг одна из сотрудниц, к которой я обратился, очевидно, видя мое печальное лицо, неуверенно сказала, что, возможно, я смогу что-либо разыскать из нужных мне материалов. Но при условии, если сам поищу их на складе битой пленки.

«Битая пленка»? — странные слова. Почему пленка «битая» и что это значит, я тогда не имел никакого представления. Да и не расспрашивал особенно у этой славной сотрудницы «Севзапкино», а просто решил сам взглянуть на «битую» пленку и попытать счастье.

Я взял адрес склада и, выйдя на Невский, почему-то решил, не откладывая, сразу поехать туда: он находился на Сергиевской улице в доме номер 30.

Я быстро оказался на месте, легко нашел

Л. Н. Толстой на станции Крекшино (1909 год). Кадр кинохроники, вошедший в фильм «Россия Николая II и Лев Толстой»



нужное мне здание. В «Севзапкино» меня предупредили, что на доме вывески нет. Нужно войти в ворота, а там, в глубине двора, есть другой, жилой флигель, в подвале которого и находится склад. Я подошел к арке, хотел пройти во двор, но мне помешали выезжавшие из ворот розвальни — настоящие, крестьянские широкие русские сани. Они были уставлены большими плетеными корзинами. Корзины эти были так набиты кинопленкой, что она вылезала наружу и свешивалась скрученными в кольца лентами.

Я вначале опешил. Пропустил двое-трое саней. Остановил последние и спросил у возницы: «Что и куда везете?»

Возница ответил, что везут кинопленку на завод.

— Для чего? — удивленно спросил я.

— Гребенки делать! — ответил возница.

... Гребенки?.. Какие гребенки? Зачем гребенки? Из кинопленки?

Я вошел во двор и направился к указанному мне дому. Открытые двери вели в подвал. В эти несколько мгновений я успел сообразить, что, очевидно, кинопленка отправляется на завод как сырье, ведь основой кинопленки является целлулоид. А гребенки тоже делаются из целлулоида. Значит из этой, никому не нужной кинопленки изготовляют целлулоидные изделия.

С такими мыслями я вошел на склад, где сразу же увидел пожилого мужчину в очках. Я не знал, кто он: заведующий или просто работник склада. Сказал ему, что я — из «Севзапкино» и пришел узнать: нет ли среди «битой пленки» интересующего меня кинематографического материала.

Прежде чем рассказать ему подробно, что именно мне нужно, не дожидаясь его вопросов, я сам обратился к нему, попросив объяснить, что называется «битой пленкой».

Старик в очках оказался симпатичным и разговорчивым. Он сообщил, что под «битой пленкой» следует понимать всякую пленку, которая уже не нужна. И не только бракованную с технической стороны, не только амортизированную, уже не годную для съемок и производства — позитивную и негативную,— но и просто устаревшую или негодную для прокатных коммерческих целей.

На складе, где я очутился, все так перемешалось, что трудно было разобраться даже старику, беседовавшему со мной.

— Почему же ее вывозят даже без жестяных коробок? — спросил я своего собеседника.

Оказалось, что самой нужной вещью на складе как раз были жестяные коробки! Они были в то время очень дефицитны, и «Севзапкино» боялось отправлять их на фабрику, чтобы жестяные коробки не оставались там.

Моего собеседника куда-то отозвали.

Воспользовавшись тем, что я остался один, а разговор происходил в одной из комнат склада, где всюду — на полу, на столах, на окнах — лежали круглые металлические коробки с пленкой, я поднял с пола первую мне попавшуюся коробку. На крышке я прочел: «Отец Сергий».

И мне вдруг захотелось увидеть когда-то полюбившегося за его сильную волю героя повести Льва Толстого.

Впервые я открыл крышку круглой металлической коробки и впервые взял в руки кинопленку.

Поднес ее к электрической лампе, что стояла на столе. Посмотрел на свет. Увидел колонну людей — много военных в фуражках, гимнастерках, без погон; просто штатские люди в кепках, картузах, в пиджачках или блузах.

Я удивился и еще сосредоточеннее стал рассматривать на свет изображенное на пленке.

Увидел какой-то транспарант — длинная белая полоса на палках,— который держали двое солдат. А на полотнище черными буквами слова: «Долой десять министров-капиталистов!»

Что такое?! Ведь это же лозунг, с которым 18 июня 1917 года на улицы Петрограда вышли рабочие и солдаты! Я это знал не только по книгам, но видел и фотографии. Они были у нас экспонированы в залах музея Революции. Очевидно, это подлинная, документальная киносъемка исторических июньских дней 17-го года! Меня охватило сильнейшее волнение.



Июльская демонстрация (1917 год). Кадр кинохроники, вошедшей в фильм «Падение династии Романовых»

И тогда я решил ничего не рассказывать старику и ни о чем его больше не расспрашивать. Уложил всю пленку обратно в металлическую коробку, накрыл ее крышкой с надписью «Отец Сергий» и отнес коробку в дальний угол, запомнив, где она теперь будет находиться. Я успел вернуться к столу с настольной лампой, когда в комнату вошел старик в очках.

Он сказал мне, что рабочий день закончился и склад надо закрывать.

Я спросил его, в какие часы приходят подводы за кинопленкой, чтобы увозить ее на завод. Из его ответа мне стало ясно, что у меня еще есть немного времени. Оказывается, вывоз пленки производился не ежедневно, а от случая к случаю, и завтра вывозить не будут.

Когда я, голодный, добрался до «Астории» (а гостиница находилась довольно далеко от Сергиевской), то вместо того, чтобы пойти обедать, кинулся к телефону и заказал Москву.

Сначала я позвонил директору музея Революции Сергею Ивановичу Мицкевичу домой, зная, что на работе его уже нет. Но квартира директора не отвечала. Тогда я соединился с агитпропом исполкома Коминтерна, где застал товарища Бела Куна. Я взволнованно рассказал ему о своей находке и уверенности в том, что на этом складе «битой пленки» безусловно находятся ценнейшие историко-революционные документы.

Помню, что именно так в этой телефонной беседе с Бела Куном я окрестил тот кинематографический материал, который мне впервые

попал в руки из коробки художественного фильма «Отец Сергий».

Бела Кун внимательно меня выслушал, сказал, что все это очень важно, и спросил, какие, с моей точки зрения, меры надо принимать?

Я ответил ему: «Самые срочные, экстренные меры, чтобы спасти от превращения в гребенки и расчески ценнейшие свидетельства нашей революционной истории!» В течение одного дня следовало дать указание о прекращении уничтожения этой ценнейшей кинопленки, которая под видом «никому не нужной, никуда не годной» сосредоточена на складе «Севзапкино».

Бела Кун выслушал меня внимательно и, сказав, что я все очень правильно сделал, попрощался со мной и положил трубку.

Я еще долго не мог успокоиться. Но понимая, что Мицкевича, очевидно, до позднего часа не будет дома (в Москве мы общались по телефону с Сергеем Ивановичем в очень поздние часы), я, в ожидании возможности связаться с ним по телефону, спустился в ресторан.

Большой зал «Астории» был ярко освещен. В нем уже собиралась вечерняя публика. Обеденное меню не действовало, я должен был заказать порционное блюдо, и мне пришлось долго ждать.

Я вспомнил об этом потому, что, сидя в дальнем углу громадного ресторанного зала один за столиком, я очень напряженно и сосредоточенно думал о своей находке, о том, что мне удалось обнаружить.

До этого дня я ни от кого не слышал, нигде не читал и не знал о существовании каких-либо киносъемок событий 1917 года и последующих лет Советской власти. Мне это просто не приходило в голову, да и в своей работе научного сотрудника музея Революции, музея историко-революционного, я ни разу не сталкивался с этим обстоятельством. Я знал, что кино, помимо художественных фильмов, еще выпускает журналы. Но ведь киножурналы показывают события текущего дня, отображая явления текущей жизни. А вот чтобы имелись исторические кинодокументы, то есть киносъемки уже прошедших дней и прошедших событий, и чтобы эти киносъемки сохранились и где-то валялись, пусть не в одном, а в нескольких местах, пусть не сосредоточенные, а разбросанные, но валялись без всякого использования, лежали неопубликованные и не публикуемые — в это трудно было поверить! Значит, их не видели не только люди науки, которые должны их знать, изучать, но и рядовые зрители, которым политически, воспитательно так важно напомнить о днях минувших и о великих революционных событиях, происходивших в нашей стране. Обо всем этом я не имел никакого представления.

Трудно было уложить все это в голове! Как же так? 1926 год. И ничего, ничего не сделано, чтобы собрать, изучить, опубликовать... Опубликовать так, как публикуют исторические, литературные или рукописные документы.

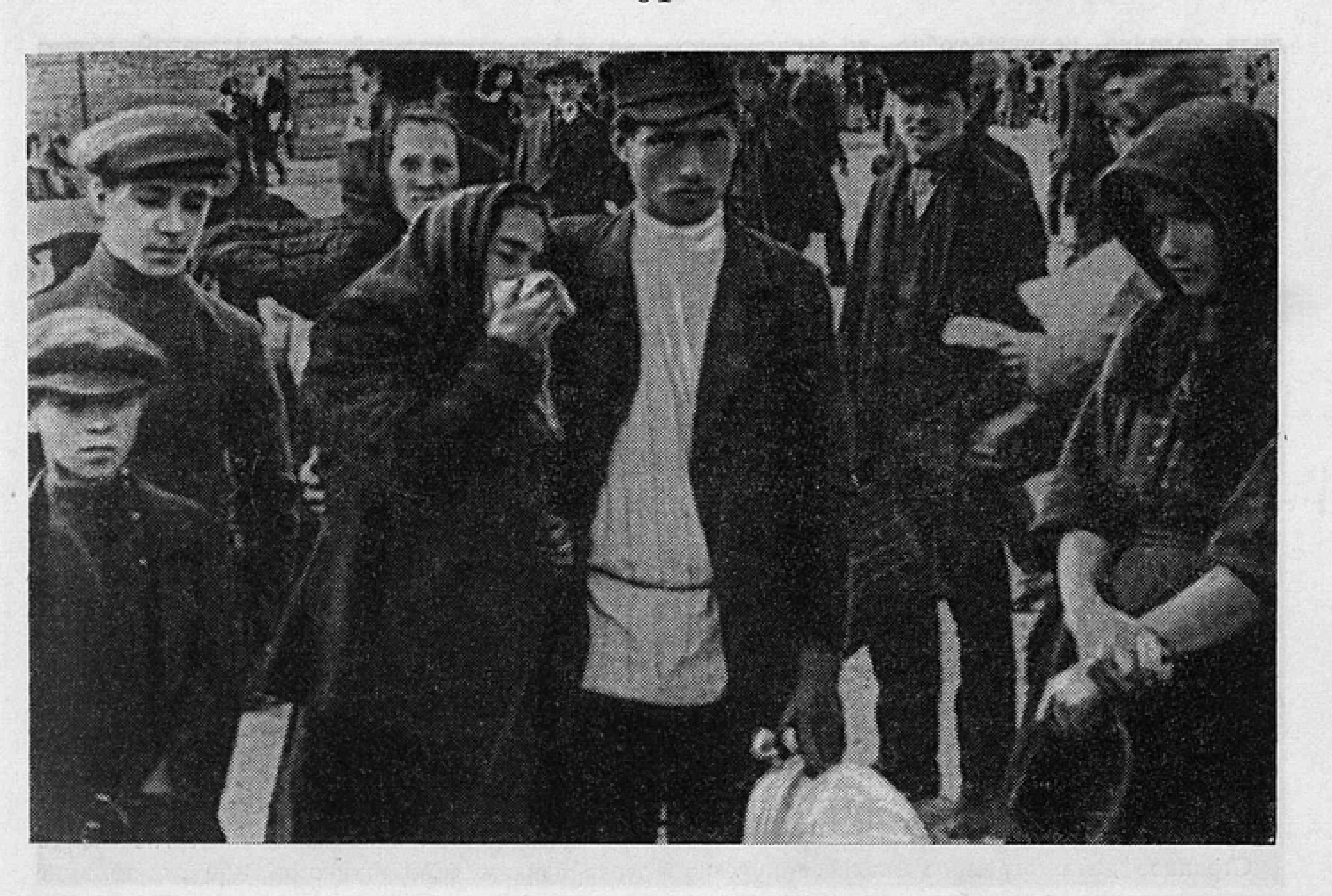
Да что собрать?! Что публиковать?

Ведь ничего не сделано, чтобы сохранить, чтобы это бесценное уцелело. Чтобы уникальный киноматериал достался современникам и остался для потомков, для грядущих поколений, которым будет так интересно, так важно все это увидеть!..

Было уже поздно, когда в моем номере зазвонил телефон и раздался голос Сергея Ивановича Мицкевича, удивленный и даже несколько встревоженный.

Но голос его стал радостно взволнованным, когда Сергей Иванович, выслушав меня, сказал, что я правильно сделал, позвонив Бела Куну. И что он — Сергей Иванович — тоже начнет действовать сейчас же, несмотря на позднее время. А уж, во всяком случае, завтра с утра я могу ждать от него известий. И Сергей Иванович тепло, но торопливо попрощался.

За сравнительно короткий срок моей работы под его руководством я уже знал проявления характера и душевный склад этого человека. Спокойный, сдержанный, неторопливый, Сергей Иванович Мицкевич преображался, когда появлялось срочное задание или возникало неожиданное, чрезвычайное поло-



Проводы сына.
Кадр кинохроники, вошедший в фильм «Падение династии Романовых»

жение. Он становился взбудораженным, решительным, необычайно активным, настойчивым и стремительным в своих действиях. Старый большевик ленинской гвардии, он и на посту директора музея Революции был таким же смелым, крутым и твердым, как и на всех, зачастую весьма важных и ответственных постах, куда его ставила партия.

Действительно, от Сергея Ивановича уже утром пришла телеграмма. Я отправился с ней в Ленинградский Совет рабочих, крестьянских и солдатских депутатов.

В Ленсовете уже получили распоряжение из Москвы. В нем приказывалось: во-первых, немедленно прекратить уничтожение «битой пленки» и вывоз ее со склада «Севзапкино»; во-вторых, немедленно предложить «Севзапкино» взять на учет всю имеющуюся в наличии снятую кинопленку, и если есть в распоряжении «Севзапкино» еще какие-либо другие склады, кроме того, что на Сергиевской улице, то и во всех этих складах переписать и составить точные сведения о находящихся там кинопленках в виде позитива фильмов или негатива.

В директивах предлагалось п р е д о с т а в и т ь полную возможность научному сотруднику музея Революции М. З. Цейтлину тщательно ознакомиться со всем, что находится на складах или в самом «Севзапкино», позволить ему отобрать все, что он сочтет нужным, и обеспечить ему беспрепятственный вывоз неограниченного количества снятой кинопленки в Москву, в адрес музея Революции СССР.

Конечно, речь шла только о документальных киносъемках — исторических, историко-революционных событий.

Не могу сказать, что директива из Москвы раскрыла объятия «Севзапкино». Меня встре-

тили холодно, недружелюбно, но вынужденно почтительно. Мне не дали помощника, не вооружили никакой аппаратурой.

Я где-то раздобыл большое увеличительное стекло. И с этим единственным инструментом приходил каждый день, как на службу, с раннего утра в подвал на Сергиевской улице и оставался там до конца рабочего дня, до того времени, когда меня просили покинуть подвал, так как склад закрывали.

Несколько дней подряд при помощи лупы (или прямо на глаз, приближая кинопленку к электрической лампе) я рассматривал содержание коробок, все больше убеждаясь, что на складе очень много ценного историко-революционного материала.

В тех условиях я не мог, конечно, углубленно его изучать, не мог достаточно хорошо ознакомиться с тем, что таилось в многочисленных металлических коробках этого склада. Поэтому мне главным образом приходилось ограничиваться лишь установлением одного факта: художественный это фильм или документальный, где происходят какие-то подлинные события.

Странное дело: огромное количество кинопленки лежало в коробках, на которых наклеенные бумажки с надписями не соответствовали содержанию находившихся в них материалов.

Я привел пример с первой попавшейся мне коробкой, где вместо «Отца Сергия» лежали съемки июньской демонстрации 1917 года. Но таких случаев было очень много. И, конечно, это усложняло работу.

Если в начале фильма, извлеченного из коробки, я видел какую-то игровую сцену, актеров или титры: «Очи черные», «Рояль был весь раскрыт...», «У камина», а затем фамилии таких актеров, как Холодная, Мозжухин, и тому подобное, то вполне этим удовлетворялся, укладывая пленку обратно, и ставил коробку на место, где складывались игровые художественные фильмы.

Но если я сталкивался с каким-нибудь неигровым материалом и вместо названия в заголовке видел какие-то демонстрации или даже пейзажи деревни, города, эпизоды войны, но войны натуральной, действительной, если я видел орудия, огонь военных кораблей, знакомый уже мне вид Смольного или броневик с надписью на нем «Лейтенант Шмидт», то все эти целые фильмы, фрагменты фильмов, а иногда и кусочки пленки я бережно складывал в коробки и на бумажках (где было написано название художественного фильма) писал новое обозначение этого кинодокумента.

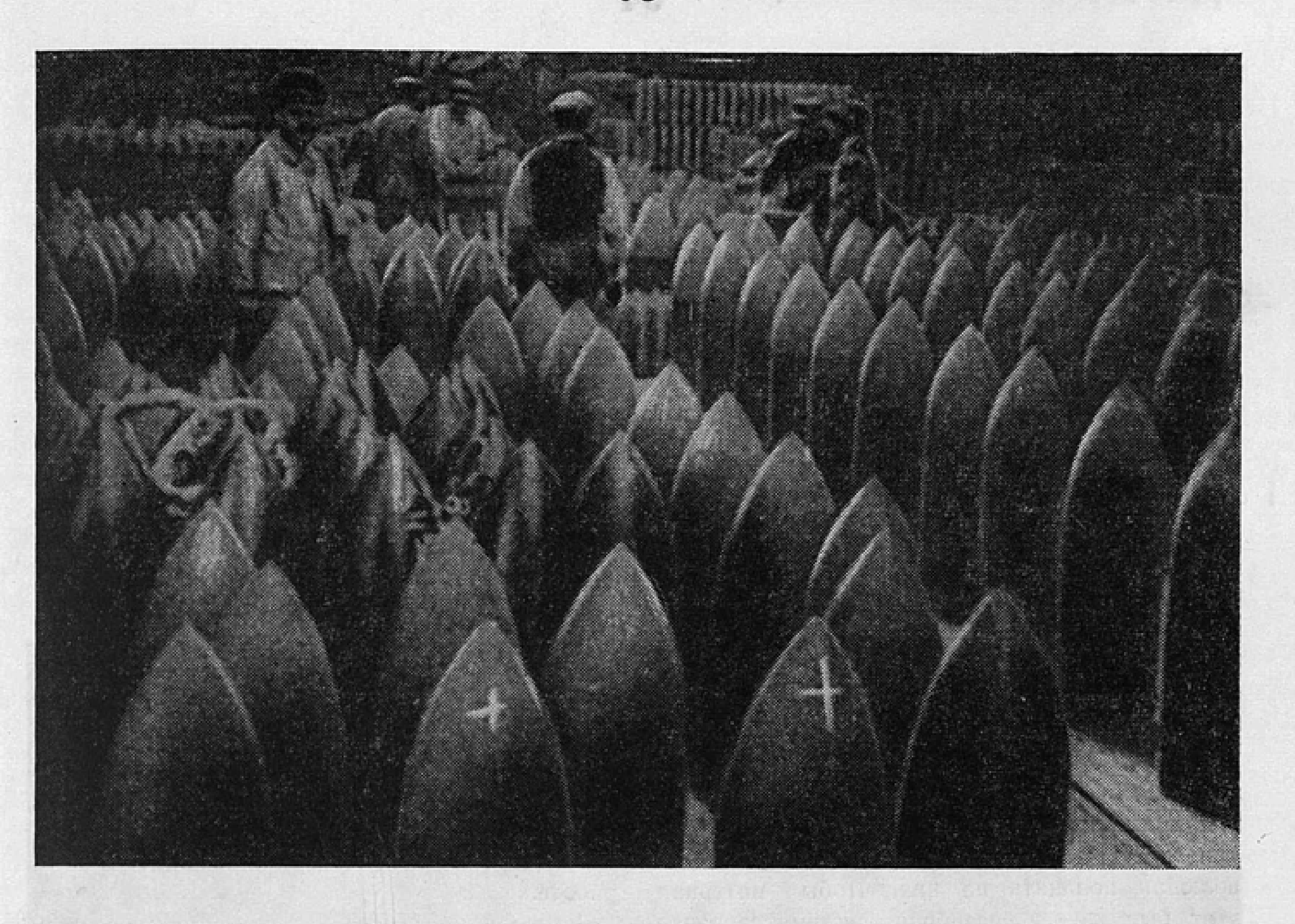
Нередко попадались коробки с такими надписями: «Разгон Учредительного собрания», «Депутат Пуришкевич выступает на митинге перед Таврическим дворцом», «Мирные переговоры в Брест-Литовске» и так далее и тому подобное. Это очень радовало меня. И сильно волновало. В таких случаях я только приоткрывал крышку коробки, чтобы убедиться, что тут действительно лежит именно этот сюжет, а не художественный фильм.

В большинстве случаев в коробке были позитивы. Негативы попадались редко. А где же негативы всех этих нужных, необычайно важных для меня документальных киносъемок? С таким вопросом я обратился после нескольких дней работы в подвале на Сергиевской к сотрудникам «Севзапкино». Мне ответили не сразу, обещали выяснить, уточнить. Только после нескольких моих настойчивых обращений, наконец, сказали, что негативы хранятся... в другом месте и что сейчас составляется их опись и специальная картотека.

Кроме того, в конце наших переговоров мне было заявлено, что по этому вопросу следует обращаться в правление акционерного общества «Совкино».

Я записал адрес, помню — Малый Гнездниковский, 7, записал фамилию председателя, помню — Шведчиков Константин Матвеевич. Этим я пока и вынужден был ограничиться: «Севзапкино» мне не хотело предоставлять ничего для просмотра, ни, тем более, выдавать.

Завершив работу по беглому осмотру и отбору хотя бы части представляющих интерес документальных съемок, я раздобыл ящики и сам, при помощи старичка в очках, уложил в эти ящики коробки с отобранными кинопленками.



На военном заводе.
Кадр кинохроники, вошедший в фильм «Падение династии Романовых»

Таких ящиков, насколько я помню, было семь или восемь. Больших, тяжелых. Мне пришлось организовывать их перевозку на вокзал, сдавать в багаж, оформлять их отправку в Москву. Я был счастлив, полагая, что сделал, быть может, очень важное: действительно прекратил варварское уничтожение «битой пленки». Теперь ценнейшие исторические документы будут спасены.

Я вернулся в Москву и сначала устно доложил о результатах поездки директору музея Революции Сергею Ивановичу Мицкевичу, потом написал доклад и сделал сообщение на Ученом совете музея. А вскоре прибыл и мой багаж: ящики с киноматериалами.

К этому времени я получил от С. И. Мицкевича разрешение пользоваться подвальным помещением музея. Там для меня освободили две комнаты, поставили столы, достали несколько увеличительных стекол. Теперь я мог приступить к более глубокому и детальному ознакомлению с материалом, привезенным из Ленинграда.

Этим я занимался вечерами, совмещая такого рода деятельность с моей основной работой старшего научного сотрудника музея, где форсированными темпами шла подготовка первой выставки по истории возникновения Коммунистического Интернационала и его конгрессов. Приходилось мне очень много внимания уделять изучению материала экспозиции, часто бывать в агитпропе исполкома Коминтерна, много работать с художниками, делать научные разработки, согласовывать, докладывать, получать какие-то консультации, советы, указания.

В общем, работы было — тьма! Очень часто я засиживался в отделе до поздней ночи. Но зато, освободившись от своей основной работы, вместо того, чтобы идти домой отдыхать, я оставался в подвале музея и с увлечением раскрывал металлические коробки, извлекал оттуда пленку, подолгу всматриваясь в то, что на ней изображено.

Мне было очень трудно работать: увеличительные стекла мало пригодны для того, чтобы рассмотреть снятое на кинопленке. Я не имел монтажного стола, отсутствовала даже моталка.

Но самая большая трудность заключалась во мне самом. Я тогда был темным, совершенно невежественным человеком в кино. Не умел, просто не знал, как обращаться с пленкой. Не умел ни резать ее, ни склеивать, ни, тем более, монтировать.

Кроме того, у меня вообще не было даже элементарно потребительских представлений о кинематографе.

Напрашивался простой выход: весь привезенный материал отдать кинематографии, кинопромышленности, тому же правлению «Совкино». И попытаться авторитетом музея Революции повлиять на них, чтобы материал этот был изучен, разобран, систематизирован и впоследствии опубликован в виде исторических кинокартин.

Но здесь возникло одно интересное обстоятельство: Сергей Иванович еще в тот поздний вечер, разговаривая со мной по телефону, слушая мой рассказ о злодеяниях бюрократов перед историей, о превращении ценнейшего исторического киноматериала в расчески, затаил какую-то особую неприязнь к кинематографистам, к «Совкино».

Когда же, вернувшись в Москву, я сделал свой первый устный доклад, то предложил выбрать два возможных варианта: либо передать все «Совкино», чтобы они дальше сами занимались всем этим, либо попытаться у нас — в стенах музея Революции — разобрать этот материал, ознакомиться с ним и устроить просмотр для нашего Ученого совета. Все должны знать, какой существует киноматериал и какие срочные меры необходимы для того, чтобы все это сберечь, сохранить, сконцентрировать в одном месте, изучить, систематизировать, а затем издать, опубликовать для науки, для широких масс советских людей.

С. И. Мицкевич горячо и решительно поддержал второй вариант, чтобы именно в музее Революции была бы проведена если не вся, то подавляющая часть работы, завершением которой явился бы показ привезенного материала, хотя бы значительной его части. Это требовалось для того, чтобы не только коллектив музея, но и соответствующие вышестоящие организации, которым подчинялся музей, узнали бы, что происходит с этими важными и ценнейшими историческими документами. Я был рад такому решению директора, ибо сам «заболел» всем этим делом. И мне уже трудно было бросать все то, что начато мною там — в сыром ленинградском подвале.

Я понимал: мне одному вряд ли по силам такая задача — без соответствующего оборудования, без технических приспособлений, без навыков... Но так сложилось... Делать было нечего.... Раздумывать было некогда. И как только ящики доставили в музей, я сразу же в отведенном мне месте жадно приступил к работе.

Вскоре у меня оказался помощник: очень и очень полезный, нужный мне союзник среди сотрудников музея.

Этим человеком был милый, хороший, очень организованный, добросовестный и энергичный товарищ — комендант музея Революции Сергей Дементьевич Филиппов. Он чем только мог старался мне помочь в киноработе. Оставаясь иногда по вечерам в подвале музея, он видел, как я кропотливо копаюсь в кинопленке, как пытаюсь кустарным способом осмотреть содержимое привезенных коробок.

И тогда, не говоря мне ни слова, С. Д. Филиппов поставил перед собой задачу: обеспечить мою работу хотя бы самыми необходимыми, самыми элементарными инструментами. Как-то раз, когда я сидел вечером в своем подвале, Филиппов принес два больших свертка. В них оказались моталки, какими пользуются для перемотки кинопленки в будках киномехаников. Сергей Михайлович взял их

напрокат у администратора кинотеатра «Ша нуар», что находился тогда по другую сторону Тверской улицы на углу Пушкинской площади. Я был несказанно счастлив и страшно благодарил Филиппова. Мы с ним установили эти моталки на одном из столов в той же подвальной комнате, и с этого момента работа пошла куда лучше и быстрее.

Сергей Дементьевич увлекся и уже не просто приходил посмотреть: он снимал свою синюю поддевку с серым каракулевым воротником и активно помогал мне перематывать пленку.

Я составлял опись привезенного материала. Это требовало большого времени и кропотливого труда. Но и то, что было записано, производило внушительное впечатление. Помню, как аккуратно отпечатанный мною экземпляр такой описи исторических кинодокументов я показал однажды утром директору музея, зайдя к нему в кабинет.

Помню, как Сергей Иванович Мицкевич внимательно, несколько раз перечитал эти листки и со свойственной ему любовью к делу, очень довольный, поежился, потер руку об руку и спросил:

— И это все можно увидеть?

— Можно, Сергей Иванович.

— Но не так, как вы, Марк Захарович, смотрите, не глазом уже «опытного» кине-

Военные будни.
Кадр кинохроники, вошедший в фильм «Падение династии Романовых»



матографиста, а вот так, как мы, приходящие в кинотеатр?

— Конечно, Сергей Иванович, именно так. На экране. Только дайте мне еще время, чтобы я смог подобрать киноматериал, склеить отдельные куски и составить для демонстрации ролики, по размерам соответствующие металлическим коробкам...

— А что для этого нужно? Просто клей? — спросил Сергей Иванович.

— Нет! — ответил я. — Клей, но не простой. Здесь нужен и клей специальный и нужен специальный человек, который умел бы это делать. Этому я еще не научился.

— Где же такого человека мы возьмем? Только не надо брать из «Совкино»!

Я попросил разрешения обратиться за помощью к киномеханику того самого кинотеатра, откуда комендант Филиппов достал для меня моталки. Но Сергею Ивановичу пришла хорошая мысль: он вспомнил, что музей тесно связан с Коммунистическим университетом имени Свердлова. И что там часто после лекций показывали фильмы. Обычно эти кинокартины никакого отношения к лекции не имели. Но аудитория «Свердловки» с большим экраном была самой близкой музею Революции. А киномеханик из кинобудки этого просмотрового зала был уж совсем своим человеком. Во всяком случае, Сергей Иванович не сомневался, что это был товарищ надежный.

Мне понравилась мысль Сергея Ивановича. И я ее быстро реализовал: сам отправился в Свердловский университет, познакомился с киномехаником, быстро с ним договорился.

Итак, киномеханик из «Свердловки» стал приходить ко мне. Он оказался хорошим малым, членом партии, очень скромным, очень приятным человеком. И он стал мне помогать. Конечно, более квалифицированно и умело, чем это делал Дементьич. Он разрезал то, что мне было нужно, склеивал то, что мне было нужно, и так, как мне было нужно. У него я научился счищать концы разрезанной пленки, смазывать их клеем. У него впервые я увидел и научился пользоваться при склейке прессом. Он, по сути дела, был моим первым учителем в кино.

Я тематически составлял, а мой помощник склеивал, соединял части подобранного мною материала. Получались отдельные ленты, или, как я теперь мог их назвать, ролики. И таких вот роликов, я помню, набралось четырнадцать, а может, и больше. Где-то в глубинах моего хаотического архива (который я никак не могу упорядочить и разобрать) должен быть экземпляр напечатанного списка историко-революционных кинороликов, которые были мною подготовлены для демонстрации их в кинозале Свердловского университета.

И там, в этом списке, было много названий, которые примерно определялись так: «Февральская революция 1917 года», «От февраля к Октябрю», «Октябрьские дни в Петрограде», «Брест-Литовские мирные переговоры» и так далее. Это уже была целая программа демонстрации документальных кинофильмов или кинороликов, содержание которых носило историко-революционный характер. С готовым списком явился я к Мицкевичу. Сергей Иванович быстро его просмотрел, оживился, глаза его загорелись, и он сказал:

— А знаете, где мы будем это смотреть? В кинозале Свердловского университета. И знаете, кому мы это покажем, — добавил взволнованно Мицкевич, — не только научным сотрудникам музея, не только Ученому совету музея, но и Ученому комитету при ЦИК СССР! Да, да, да! Я сейчас позвоню Авелю Софроновичу Енукидзе, договорюсь с Луначарским, чтоб они пришли на просмотр этого исторического киноматериала!

Услышав эти имена от Сергея Ивановича Мицкевича, я, по правде сказать, сильно встревожился: ведь сам-то я ни разу не видел на экране ничего из того, что сумел отобрать в подвале «битой пленки» на складе «Севзапкино»!

А ведь может оказаться, что это на самом деле «битая», негодная, полностью амортизированная пленка? А может оказаться, что это только позитивы, не имеющие негативов и по техническим своим качествам не могущие быть использованными для снятия с них копий?

А может оказаться?.. Нет! Этого допустить я не мог. Безусловно, это были съемки каких-то исторических революционных событий, главным образом относящихся к февралю 1917 года, к Октябрьским дням 1917 года и первым годам Советской власти.

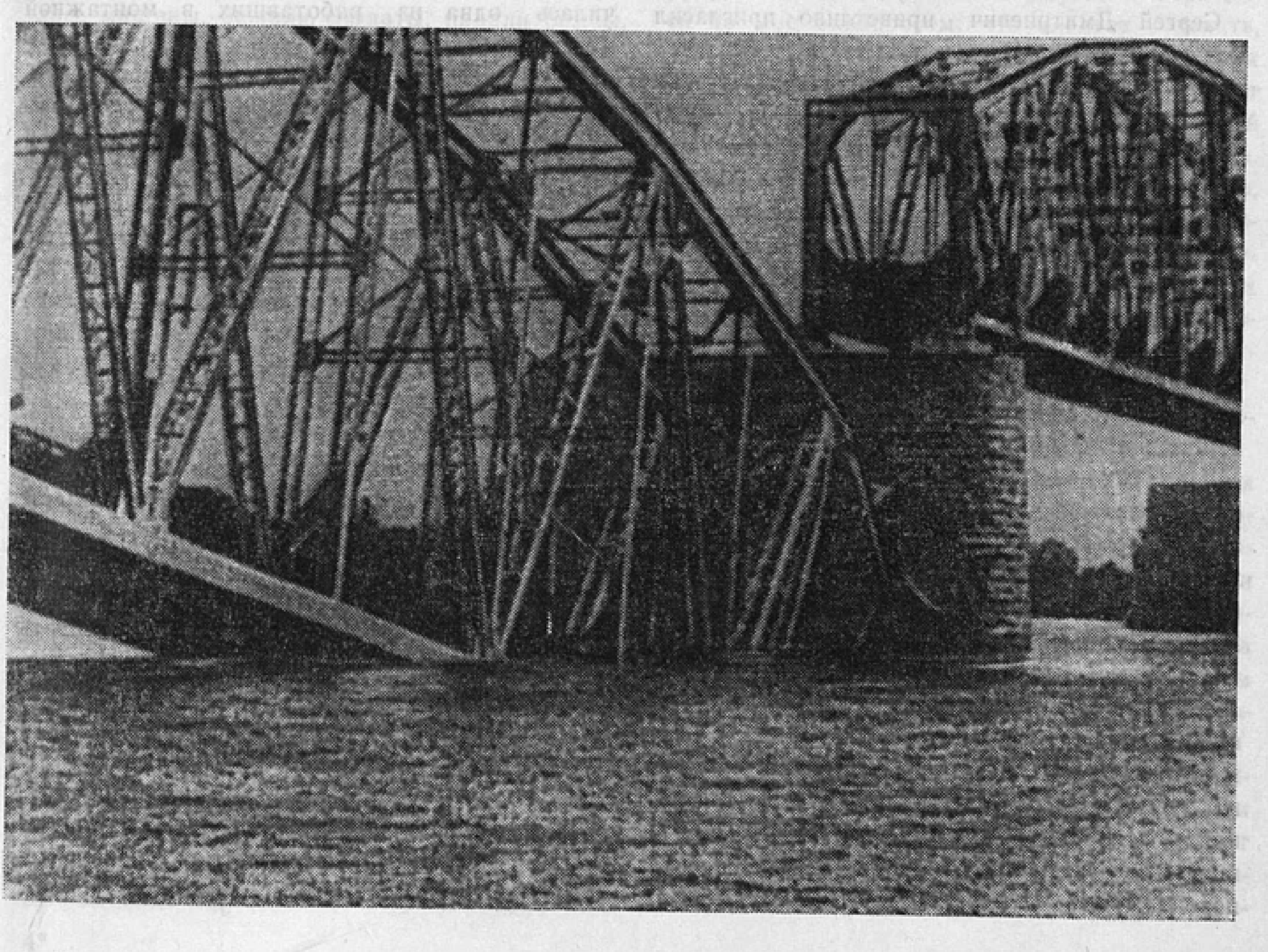
Но многое я был лишен возможности уточнить, не располагая, по сути дела, ничем, кроме лупы. Я не мог выяснить время и место некоторых событий: идет война, батальные сцены, гибнут какие-то корабли, летит какая-то конница, бегут какие-то люди... Но что это? Когда это происходило? Установить это было чрезвычайно трудно при том кустарном, самодельном «производстве», которое мне удалось наладить в подвале музея при благосклонной помощи и при содействии его директора.

За то короткое время, когда я, предоставленный самому себе, сидел и просматривал материал, у меня уже появились кое-какие знакомства в неведомом мне ранее, новом для меня киномире.

Однажды мне понадобилось зайти в монтажную «Совкино»: нужно было что-то узнать, о чем-то посоветоваться.

Я поднялся на верхний этаж серого дома в Гнездниковском переулке и очутился в монтажной. Это были небольшие помещения, уставленные специальными столами. Там работали несколько мужчин и две женщины. А заведовал монтажной человек, к которому я обратился по интересующему меня вопросу,— Сергей Дмитриевич Васильев. Высокий,

Кадр кинохроники, вошедший в фильм «Великий путь»



худощавый, с приветливыми ласковыми глазами. Он выслушал меня очень внимательно, поинтересовался, с каким материалом имею дело?

Сергей Дмитриевич вместе со своими коллегами был тогда занят перемонтажом заграничных кинофильмов, приспосабливая их для советского проката.

И все-таки Васильев сочувственно отнесся к тому, что я делал, видя во мне научного работника, представителя музея Революции. Он с уважением и желанием чем только возможно помочь откликался на мои просьбы. Однажды я зашел в эту монтажную к С. Д. Васильеву, чтобы поговорить с ним по какому-то вопросу. Войдя, я увидел, что вокруг васильевского стола сгрудились несколько человек. Подойдя ближе, я понял, что все эти товарищи с любопытством рассматривают какую-то вещь.

Сергей Дмитриевич приветливо пригласил меня присоединиться и рассказал, что вот какая занятная и полезная штучка получена в подарок от знаменитых актеров американского кино Мэри Пикфорд и Дугласа Фербенкса. Во время своего пребывания в Москве они подарили «Совкино» настольный аппарат для просмотров кинофильмов или отдельных их кусков — при любом, даже при дневном свете.

Васильев рассказал и показал, чем отличается этот аппарат от тех, какими пользовались наши монтажеры и в «Совкино» и на наших кинофабриках: вместо обычно вмонтированных в монтажные столы освещенных снизу электрическим светом матовых стекол американский аппарат позволял просмотреть ленту, приводимую в движение электромотором. Это был аппарат, отдаленно похожий на настольный микроскоп. В нижней его части на выступающую пластинку накладывалась кинопленка, которая укреплялась специальными прижимами. На самом верху аппарат кончался окуляром — в виде большого увеличительного стекла. И стоило только нажать кнопку, как электромотор, работавший от сети, приходил в действие, лента передвигалась со скоростью, соответствовавшей обычному кинопроектору, и перед вашим глазом кинофильм проходил, как на обычном экране.

Сергей Дмитриевич сказал, что аппарат этот у них находится уже дня два, но они никак не могут к нему привыкнуть, не могут им пользоваться.

Мне очень понравилась эта заокеанская штучка, но у меня даже мысли не возникло о том, что я могу ею как-то воспользоваться. Однако Сергей Дмитриевич Васильев сказал, что если бы мне понадобился такой аппарат для просмотра раздобытых мною исторических кинодокументов, то он мог бы, на короткое время и с гарантией, что аппарат будет возвращен, предоставить его музею Революции.

Сергей Дмитриевич Васильев начал мне рассказывать об этом аппарате, показывая, как им надо пользоваться. В разговор включилась одна из работавших в монтажной женщин. Молодая еще, черноволосая, с улыбкой на лице, она внимательно прислушивалась к нашей беседе и задала мне несколько вопросов по поводу того материала, которым я занимался в музее Революции.

Когда Сергей Дмитриевич посоветовал мне обратиться в «Совкино» за получением этого просмотрового аппарата, участвовавшая в нашей беседе сотрудница монтажной любезно предложила свою помощь для налаживания просмотров моих материалов на «мовиоле» в музее Революции.

Я ее поблагодарил, сказав, что в данное время никто не допускается в помещение, где лежит этот материал, и поэтому мне придется работать одному.

Так впервые встретился я с монтажером «Совкино» — Эсфирью Ильиничной Шуб, с которой впоследствии мне довелось работать над созданием первых в мире историко-революционных документальных фильмов. Тогда эта встреча не произвела на меня никакого впечатления. Значительно сильнее задел мое воображение подарок Мэри Пикфорд и Дугласа Фербенкса, при помощи которого я мог бы — до показа в Свердловском университете — просмотреть отобранную мною пленку...

Помню свою первую встречу с председателем «Совкино» Константином Матвеевичем Шведчиковым (я попал к нему в сопровождении Сергея Дмитриевича Васильева), который довольно быстро наложил резолюцию на письме нашего музея.

Я получил заветный аппарат на короткое время с обязательством вернуть его в срок и в целости, а при необходимости — по первому требованию «Совкино».

В монтажной мне упаковали «мовиолу», и ожидавший меня комендант музея Революции — Сергей Дементьевич Филиппов — человек здоровый, крепкий, взял тяжелый ящик под мышку, и мы отправились в музей.

Помню, с каким наслаждением я просиживал в своем подвале до поздних ночных часов и работал с этой «мовиолой». Ведь там я, наконец, увидел, как все, изображенное на кинопленке, двигается, перемещается: катились машины, бежали солдаты, падали бомбы, шли ко дну корабли.

И как я был изумлен, когда совершенно случайно, повернув не тот рычажок на аппарате, вдруг увидел, что попятились шеренги стоявших солдат, пошли обратно люди, только опустившие гробы в братскую могилу. И еще хорошо помню — как стали отходить от царя Николая II военные и высокие сановники императорской России, а ведь за секунду до этого они подходили к царю для того, чтобы поздравить самодержца со светлым христовым воскресеньем и по русскому обычаю троекратно с ним поцеловаться. Теперь все они пятились, как бы отрекаясь от своего государя, пока, наконец, сам Николай не скрылся за пологом шатра.

Смешно и безумно интересно!.. Вскоре я освоил аппарат, и производительность резко возросла. За короткое время мне удалось просмотреть все, что я предназначил для показа приглашенным Мицкевичем товарищам.

В процессе просмотра материала я сделал целый ряд перестановок, переклеек, уточнил тематически те или иные куски. Но, конечно, никаким перемонтажом тогда еще не занимался. Наоборот, старался сохранить в девственном виде то, что было заснято, а длинные куски того или иного сюжета радовали меня больше всего.

За день до назначенного в Свердловском университете просмотра у меня уже весь материал был готов, и я уже меньше волновался. В большом зале Коммунистического университета имени Свердлова, где теперь находится театр имени Ленинского комсомола, собралось довольно много народу.

Перед началом просмотра Сергей Иванович, сделав вступительное слово, предложил выступить мне. Волнуясь, я рассказал о том, как обнаружил те киноматериалы, которые присутствующие увидят сейчас на экране.

Просмотр продолжался около двух часов. Когда в зале зажегся свет, раздались аплодисменты! Научные работники музея Революции поздравляли меня с большим успехом. Сергей Иванович подошел, крепко пожал мне руку, а Авель Софронович Енукидзе обратился ко мне с вопросом: что следует сделать, чтобы музей и впредь мог обогащаться таким материалом? Помню, как слышавший этот вопрос Анатолий Васильевич Луначарский добавил: не только музей, но и вся страна. «Это очень важно, не так для современников, как для будущих поколений, для воспитательной и просветительной работы. Мы имеем теперь возможность показать на подлинных фактах, запечатленных в кинодокументах, историю возникновения Советского государства!» — сказал нарком просвещения.

Я ответил Луначарскому и Енукидзе, стоявшим в зале Свердловского университета:

— Считаю самым неотложным, самым важным, необходимым мероприятием — издание официального государственного распоряжения о том, чтобы все кинодокументы и фотодокументы историко-революционного содержания стали собственностью государства и были бы национализированы. Чтобы тем самым немедленно прекратить их уничтожение.

Помню, как сразу закивали головами беседовавшие со мною члены Ученого комитета, и помню, как, ободренный их согласием, я тут же продолжал высказывать свои (продуманные, ставшие для меня уже, с одной сторо-

ны, ясными, с другой стороны — заветными) планы.

Я добавил, что одновременно с таким государственным распоряжением о национализации этих историко-революционных кино- и фотоматериалов нужно приступить к подготовке их издания, публикации в виде фотоальбомов и кинофильмов историко-революционного содержания. Кинофильмов — документальных.

Очевидно, я говорил все это взволнованно и убежденно, потому что товарищи слушали меня внимательно, не перебивая, кивками выражая свое согласие. Помню до сих пор, как они со мной тепло попрощались...

На следующий день меня вызвал к себе Сергей Иванович Мицкевич.

Он встал со своего кресла, очень долго тряс мою руку. Сказал, что вчерашний просмотр доставил ему лично большое удовольствие и он с интересом смотрел, как реагировал зал. Сергей Иванович сообщил мне, что после вчерашнего просмотра сегодня утром состоялось заседание Ученого комитета при ЦИКе Союза: музею Революции предложено подготовить проект постановления Совета Народных Комиссаров о национализации кино- и фотодокументов историко-революционного содержания. И что составление такого проекта поручено мне.

Вернувшись домой (я снимал угол и поэтому мог работать только по ночам), я засел за проект.

К утру проект постановления Совета Народных Комиссаров РСФСР был мною разработан. Оставалось его только перепечатать на машинке и отдать Сергею Иваковичу Мицкевичу. Я пришел в музей пораньше и успел все сделать к появлению директора.

Когда я пришел к Сергею Ивановичу с бумагой в руках, тот был крайне удивлен. Прочитав проект, пожал плечами, сказал, что ему нечего ни добавить, ни убавить, что он совершенно со всем согласен, и, похвалив меня за быстроту, заявил, что постарается сделать все, чтобы проект постановления быстро прошел все надлежащие инстанции и стал бы законом.

Действительно, спустя очень немного времени после этого разговора С. И. Мицкевич сообщил мне, что Совет Народных Комиссаров РСФСР принял Постановление о передаче Центральному архиву РСФСР негативов, фотоснимков и кинофильмов, имеющих историко-революционное значение.

Через две недели в газете «Известия» от 19 февраля 1926 года было опубликовано Постановление Совета Народных Комиссаров РСФСР от 4 февраля 1926 года.

Вскоре Сергей Иванович сообщил мне, что я назначен членом Центральной экспертной комиссии, предусмотренной Постановлением Совнаркома, и что мне надлежит разработать инструкцию по применению этого Постановления.

Несколько месяцев я с увлечением работал. Но все это я делал, совмещая со своей основной работой в музее Революции, и поэтому через некоторое время оказался настолько перегруженным, что просто не в силах был выдерживать двойную нагрузку. А кроме того, меня все больше и больше увлекала другая идея, родившаяся одновременно с осознанием необходимости решительным образом пресечь уничтожение ценнейших кино- и фотодокументов и передать их государству. Эта идея созрела и окончательно утвердилась во мне после того, памятного кинопросмотра в «Свердловке». Я видел реакцию зала да и сам все более понимал, как важно, нужно, интересно и полезно собрать воедино все такие документы, показывающие историко-революционные события в нашей, да и не только в нашей стране. Все это может представить очень большую ценность, если будет собрано, систематизировано, организовано, а затем опубликовано в виде фильмов, которые могли бы увидеть массы кинозрителей.

Я понимал, что надо ставить вопрос не просто о публикации этих или других, уже собираемых, согласно правительственному Постановлению, материалов. Нет, надо добиваться того, чтобы кинематографические организации, совместно с музеем Революции, создали целый ряд таких кинофильмов.

Я даже составил примерный тематический план. Конечно, первым в этом плане был фильм о Февральской революции 1917 года, десятая годовщина которой приближалась и должна была отмечаться в феврале-марте 1927 года.

Вот для этого первого фильма я и составил план его возможного построения, дав ему название: «Февраль».

Я отправился к председателю правления «Совкино». Константин Матвеевич Шведчиков внимательно меня выслушал и весьма одобрительно отнесся к моей идее. Он тут же созвонился с членом правления, непосредственно ведавшим производством фильмов — директором киностудии товарищем Трайниным. К. М. Шведчиков сказал ему, что научный сотрудник музея Революции предлагает очень интересное дело, что ему об этом звонил Сергей Иванович Мицкевич и что он, Шведчиков, просит Трайнина всерьез заняться всем этим: внимательно выслушать и познакомиться с идеей товарища Цейтлина.

Закончив телефонный разговор, Шведчиков сказал, что я могу сразу же от него ехать на кинофабрику.

Так произошло мое новое знакомство с этими интересными и во многом удивительными людьми!

На следующий день, приехав на кинофабрику, я сообщил Трайнину о всех своих идеях, планах, предложениях. Илья Павлович выслушал меня, сначала делая вид, что ему это не очень интересно, что он безразлично относится к моим проектам. Потом уже более внимательно, с какой-то заинтересованностью. После моей информации — сказал:

— Хорошо. Я подумаю. А вы пришлите письмо директора вашего музея, товарища Мицкевича! — и он произнес несколько лестных уважительных слов по адресу Сергея Ивановича.

Так я и ушел в полном неведении, правильны ли мои идеи? Согласно ли «Совкино» с моим и музея предложением — о совместном создании историко-революционных документальных кинокартин?

Поскольку мною было сделано все, что можно, для спасения ценнейших документов, я теперь был весь устремлен к одной только мысли: надо это издать! Я выражался тогда именно так, поскольку моя научная работа в музее была постоянно связана с изданиями, с издающимися или могущими быть изданными.

Я не знал еще кинематографической терминологии и не понимал, что такие определения безграмотны, невежественны, что о кинокартинах нельзя говорить «изданы»... Картины должны быть «созданы», «закончены производством» «выпущены». Что и сценарии не могут быть «изданы». А в кино — сценарий может быть «поставлен», «реализован», «осуществлен»...

Не зная всей этой терминологии, я так думал «про себя», так разговаривал с Мицкевичем и так беседовал со Шведчиковым.

И только когда И. П. Трайнин заявил мне, что необходимо официальное письмо музея Революции для того, чтобы «Совкино» могло обсудить все то, что мною предложено, только тогда я поинтересовался: как же надо составить такое письмо, чтобы оно было грамотно с точки зрения кинематографической. Мне было неудобно спрашивать об этом Трайнина. Я так и ушел от него, сделав вид, что в таком вопросе достаточно разбираюсь. Но сразу же после разговора с Трайниным обратился за помощью и советом к своему новому знакомому — С. Д. Васильеву. Я зашел к нему в монтажную «Совкино» и рассказал о своих делах.

Сергей Дмитриевич был очень доволен, что мое предложение приняло такой «обещающий» оборот. Он помог мне составить письмо (я до сих пор храню его копию), в котором дирекция музея Революции СССР обращается к правлению «Совкино». В этом письме — уже в надлежащей терминологии — говорилось об условиях непосредственного участия музея Революции в совместном выпуске кинокартин, посвященных 10-летию Февральской и Октябрьской революции и 10-летию Коммунистического Интернационала.

В этом письме С. И. Мицкевич уточнял, что он предоставляет для производства таких кар-

тин музейные кинофильмы и киноматериалы и выделяет своего научного сотрудника для работы над созданием таких картин совместно с выделенным «Совкино» монтажером.

Этому научному сотруднику (в данном случае речь шла обо мне) музей Революции поручает составление сценарного плана всех таких картин, редактирование, идеологическое руководство, а также научную консультацию при отборе материала и монтажном построении будущих кинофильмов.

Этим письмом, несомненно, фиксировался факт инициативы, проявленной музеем Революции СССР в создании историко-революционных документальных кинокартин, и утверждалось неотъемлемое право музея принимать непосредственное участие в совместном (именно так и было сказано в письме) выпуске упомянутых фильмов.

Этому письму предшествовали переговоры Сергея Ивановича Мицкевича с Константином Матвеевичем Шведчиковым. Но с Трайниным Мицкевич, по-моему, тогда не познакомился, очевидно, потому, что такой принципиальный вопрос должен был решаться на уровне глав учреждений, и он, как директор музея, обращался к председателю правления «Совкино».

Константин Матвеевич Шведчиков, ознакомившись с письмом, сказал: «Добро!» и просил передать Мицкевичу привет, добавив, что ответ на это письмо будет дан незамедлительно. И, действительно, прошло совсем немного времени, и Сергей Иванович вызвал меня к себе.

Когда я вошел к нему в кабинет, то увидел, что подле его стола в кресле сидела та, уже виденная мною в «Совкино» черноволосая улыбающаяся женщина — свидетель моих бесед с Сергеем Дмитриевичем Васильевым. Сергей Иванович предложил мне познакомиться и одновременно передал лежащее у него на столе письмо.

В этом письме, подписанном не Шведчиковым, а Трайниным, правление «Совкино» уведомляло, что в ответ на письмо дирекции музея Революции СССР оно выделяет квалифицированного монтажера — Эсфирь Ильиничну Шуб — для участия — со стороны «Совкино» — в совместном производстве историко-революционных кинокартин, посвященных десятилетию Февраля, Октября и Коминтерна.

Я был одержим желанием: реализовать свою идею! Осуществить свои замыслы по созданию кинокартин на историческом документальном материале. И все, что могло этому способствовать, все, что могло это обеспечить, принималось мною с необычайной радостью и огромным удовлетворением. Поэтому и встреча с монтажером «Совкино», специально выделенным для того, чтобы работать над созданием таких картин, была мною воспринята как еще один шаг на пути реализации моих планов...

Моих планов! Но для меня дело совсем не в словах «мои», «моем», «я»...

Я никогда не обладал каким-либо честолюбием. Я так прожил свою жизнь.

Я говорю только о нормальном честолюбии, не гипертрофированном, не болезненном, не самодовлеющем... Я говорю о той дозе честолюбия, которая может явиться полезным, действительным стимулом для человека, чтобы он развивал свои способности и шел к большой, поставленной перед собой цели.

1969



Художник, влюбленный в жизнь

К 70-летию А. Б. Столпера

Юбилей, преклонные годы... Как это, однако, не вяжется с Александром Борисовичем, молодым, юношески восторженным, увлекающимся. «Непременное условие творчества — влюбленность»,— говорит Столпер.

Странно, но когда я думаю об Александре Борисовиче, на память приходят иронично-мудрые светловские строки:

Жизнь моя! Стал солидным я разве?
У тебя как мальчишка учусь.
Здравствуй, общества разнообразие!
Здравствуй, разнообразие чувств!

О Столпере можно сказать: большой мастер, художник, но этого мало — искренний, добрый, бесконечно влюбленный в жизнь человек. А ведь это довольно редкий дар, я бы сказал, талант: умение любить.

...Он позвонил мне сам. Домой. Сказал, что работа предстоит нелегкая, трудная, начисто непохожая на все то, что доводилось делать. Предложил роль героическую, мне, актеру эксцентрико-гротесковому, в кино почти что новичку. На такой риск мог пойти лишь настоящий профессионал со взглядом уверенным, по-снайперски наметанным, прицельным. Не скрою — удивился. Но еще больше — взволновался.

И вот я на студии перед Александром Борисовичем Столпером, за плечами которого симоновские «Парень из нашего города», «Жди меня», «Дни и ночи», экранизация повести Бориса Полевого «Повесть о настоящем человеке»... Имя Александра Борисовича стоит в титрах (вместе с Н. Экком и Р. Янушкевич) легендарного кинофильма «Путевка в жизнь».

Среди тех, кто вместе со Столпером начинал свою большую жизнь в кино, — не менее легендарные — Николай Баталов и Михаил Жаров, Борис Ливанов и Максим Штраух, Алексей Дикий и Виктор Станицын, Вера Марецкая. В фильмах Столпера снимались такие прекрасные актеры, как Николай Охлопков, Михаил Названов, Борис Бабочкин, Василий Меркурьев, Лев Свердлин, Николай Крючков, Лидия Смирнова, Олег Ефремов, Кирилл Лавров... Потому с гордостью говорю, что снимался у Александра Борисовича Столпера.

Как-то не запомнились подробности нашей первой встречи. Просто поговорили. О жизни,

о делах, посмеялись, затронули профессиональные проблемы — оказалось много общего. Он сразу увлек, расположил к себе. Так началась наша работа над образом Серпилина. Это была высокая и радостная работа, труд до пота. Исподволь, способами, одному ему известными, чрезвычайно убежденно — точно знал, что хотел! — подводил меня Александр Борисович к раскрытию характера. И то, что роль получилась, заслуга только режиссера. Задолго до съемок вынашивал режиссер фильм в сердце, холст-сценарий был загрунтован, тщательно подготовлен к работе. Как подготовлена была и вся творческая группа — актеры, кинооператор, художники, пиротехники, костюмеры. И только когда ощутил в унисон своему и биение наших сердец, вроде бы отпустил от себя, дал полную свободу на съемочной площадке. Право же, редко встречаешь режиссера, с которым было бы так легко и интересно работать.

И еще одна очень важная черта творчества Столпера — удивительно чуткое, бережное отношение к тексту. Ткань произведения, тончайшие ее нити для Столпера — святая святых. Отсюда, видимо, и многолетнее содружество с таким мастером пера, каким является Константин Симонов.

Военная тематика в творчестве Александра Борисовича — не просто дань памяти великому подвигу народному. На экране так видима, так ярко просвечивает его, личная, столперовская — художническая и высокая гражданственная интонация. Рассказы о фронтовых буднях ведутся далеко не буднично, а романтически-приподнято, возвышенно — через крупное увеличительное стекло. В экранных его произведениях нет прозы жизни, все — на острие, на предельном накале. Из рассказов знаю, картина «Дни и ночи» снималась на подлинной «натуре», в руинах только что освобожденного от фашизма многострадального Сталинграда. И вот, когда стали работать, заметили: режиссер отдавал команды шепотом...

Вот эта личная потрясенность художника ощущается в каждом кадре. Как и постоянный его взволнованный отклик на проблемы сегодняшнего дня. Его новая картина «Отклонение — ноль» — тоже о тех, кто живет на пределе — людях опасной и мужественной профессии: летчиках-испытателях. Александр Борисович не изменяет своей теме.

Как и тем, с кем трудился однажды.

А также молодым своим друзьям и коллегам — студентам ВГИКа, где долгие годы ведет творческую мастерскую. Не просто растит — пестует будущее режиссерское племя, ревниво следит за экранной судьбой своих питомцев.

В юбилей принято подводить итоги. А мне хочется пожелать Александру Борисовичу новых работ, вдохновения, радостных творческих минут.

А. Папанов

Марин Станчу,

генеральный директор объединения «Румыния-фильм»

Кинематограф социалистической Румынии

Для румынского народа нынешний год является вдвойне знаменательным: в мае исполнилось 100 лет со времени провозглашения государственной независимости Румынии, а в ноябре наша страна вместе с другими странами социалистического содружества и всем прогрессивным человечеством будет отмечать 60-летие Великого Октября. Деятели искусства социалистической Румынии встречают обе эти годовщины большого национального и международного значения, активно участвуя в осуществлении важных политических и культурных преобразований, отчетливо сознавая свой художнический и гражданский долг. Румынский кинематограф выходит в этом году на новый рубеж, обусловленный усилением роли кино в культурно-воспитательной работе, осуществляемой у нас в стране в соответствии с Программой Румынской коммунистической партии, направленной на построение гармоничного развитого социалистического общества и дальнейшее продвижение по пути создания подлинно коммунистических общественных отношений в Румынии.

В связи с этим представляется полезным, не делая окончательных выводов, дать обзор современного состояния румынского киноискусства с целью выявить его главные тенденции и основные тематические направления, а также общие перспективы развития нашей кинематографии, включая совершенствование образной системы кино и его взаимоотношений со зрителем.

Здесь можно было бы привести данные, убедительно свидетельствующие, насколько возросли за последнее время художественная требовательность и запросы широкой румынской киноаудитории, насколько более развитыми и глубокими стали ее вкусы и пристрастия в отношении произведений экранного искусства. Это является следствием налаживания повседневной тесной связи между создателями фильмов и работниками проката, с одной стороны. и миллионами зрителей, которым непосредственно адресованы фильмы, — с другой, связи, принимающей во внимание интересы массового зрителя. Наличие такого рода связи, как уже неоднократно подчеркивалось, является одним из основных требований идеологического характера, содержащихся в документах XI съезда Румынской коммунистической партии, и существеннейшим моментом в деле дальнейшего развития киноискусства социалистической Румынии.

Как известно, вопросам политического воспитания масс и социалистической культуры было уделено большое внимание на XI съезде РКП; важные положения, касающиеся художественного творчества и повышения культурного уровня народа, сформулированы в выступлениях товарища Николае Чаушеску.

В свете задач, стоящих перед нами в этой области, мы с удовлетворением отмечаем, что на наших экранах вместе с произведениями национальной кинематографии идут фильмы, представляющие прогрессивное зарубежное киноискусство, и, прежде всего ленты, созданные

Статьей товарища Марина Станчу, написанной для журнала «Искусство кино», мы продолжаем публикацию выступлений руководителей культуры, кинематографии и творческих союзов братских социалистических стран, посвященных 60-летию Великой Октябрьской социалистической революции (см. «ИК», 1977, № 1, 4, 5, 8).

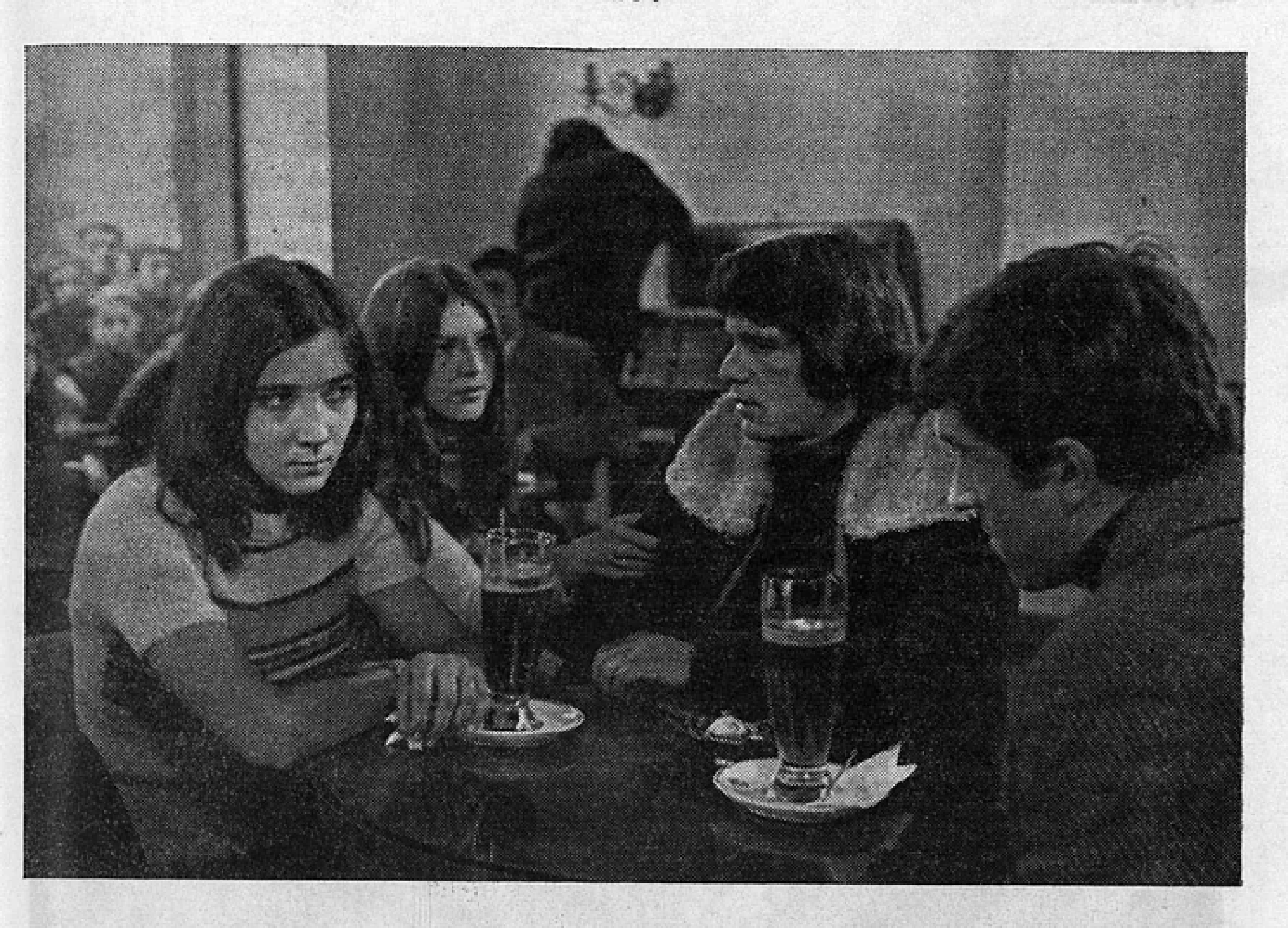
в странах социалистического содружества. В этом находит свое отражение марксистско-ленинский подход, на котором основывается политика партии в сфере идеологии и культурной жизни, в отношении духовных ценностей. Кроме того, это представляет собой конкретное воплощение идей взаимовыгодного культурного обмена между народами.

Говоря о тенденциях развития современной румынской кинематографии, мне хочется прежде всего отметить направление, опирающееся на мысль, высказанную В. И. Лениным вскоре после победы Октября. Великий вождь революции подчеркивал тогда, что, только радикально изменив обучение, организацию и все дело воспитания молодежи, удастся получить как результат усилий, предпринятых в этом направлении, качественно новое общество, то есть создать коммунистическое общество. Вот почему на всех этапах развития нового румынского киноискусства фильмы о социально-нравственных проблемах молодежи рассматривались у нас как весьма важные и актуальные произведения. Уже на стадии становления социалистического румынского кино такие фильмы представляли целое направление, которое продолжается и в современном киноискусстве Румынии. В качестве примеров можно назвать «Открытку с полевыми цветами» Андрея Блайера, фильмы «Филипп добрый» Дана Пицы, «Рейс» Мирчи Данелюка, «Красные яблоки» Александра Татоса, «Папа на воскресенье» и «Одиночество цветов» Михая Константинеску, «Дедушка и два малолетних преступника» Марии Каллас-Динеску, «Несчастный случай» Серджиу Николаеску, а также ряд других.

К этой же группе относятся и некоторые произведения, созданные в последние годы и находящиеся сейчас в производстве. Фильмы эти внутренне объединены темой формирования нового человека, они касаются вопросов обучения и воспитания молодого поколения. Творческие поиски в этом плане стали особенно плодотворными после принятия в 1971 году важнейших партийных решений, получивших дальнейшее развитие и уточнение во время встречи Генерального секретаря ЦК РКП, Президента СРР товарища Николае Чаушеску с работниками культуры, в числе которых были и кинематографисты, где отмечалась возрастающая роль формирования социалистического мировоззрения и всестороннего воспитания нового человека в общем процессе построения социализма и коммунизма.

Формирование новой социалистической личности — важнейшая, неотъемлемая часть революционного процесса. Решение этой задачи было начато 60 лет назад в первой стране победившего социализма. Сегодня, спустя три десятилетия после победы социалистического строя в целом ряде других стран, это дело, требующее активных и длительных усилий, продолжает сохранять актуальность и злободневность.

Неизменная в своей сущности, вытекающей из коренных принципов диалектического и исторического материализма, задача воспитания и гармонического развития личности нового общества, естественно, эволюционирует во времени и видоизменяется в зависимости от конкретных национальных условий данной страны. Мы хорошо представляем себе, что современное молодое поколение существенно отличается от того, каким оно было 60 лет назад. Молодые герои таких фильмов, как «Открытка с полевыми цветами» или «Филипп добрый», так же, как и похожие на них герои произведений других социалистических кинематографий, живут в новых социально-исторических условиях. Они пользуются завоеваниями революции и социалистического строительства. Им предоставлены материальные и духовные блага, созданные в их странах трудом людей старших поколений. Они живут в мире быстро протекающих революционных социальных преобразований, научно-технического прогресса. Отсюда — оригинальность в разработке конфликтов и общих художественных решений фильмов, рассказывающих о жизни сегодняшней молодежи. Антагонистические классовые противоречия, связанные с бесправием, нищетой и эксплуатацией трудящихся при капитализме, с враждебностью буржуазного строя по отношению к человеку, с болезненным ощущением одиночества личности и неразрешимости социальных проблем в условиях капиталистической действительности, уступили при социализме место новому



«Филипп добрый», режиссер Дан Пица

типу взаимоотношений между людьми, основанных на равенстве всех членов общества и единстве социальных целей. Все это находит свое отражение на экране, в картинах о современной молодежи нашей социалистической страны.

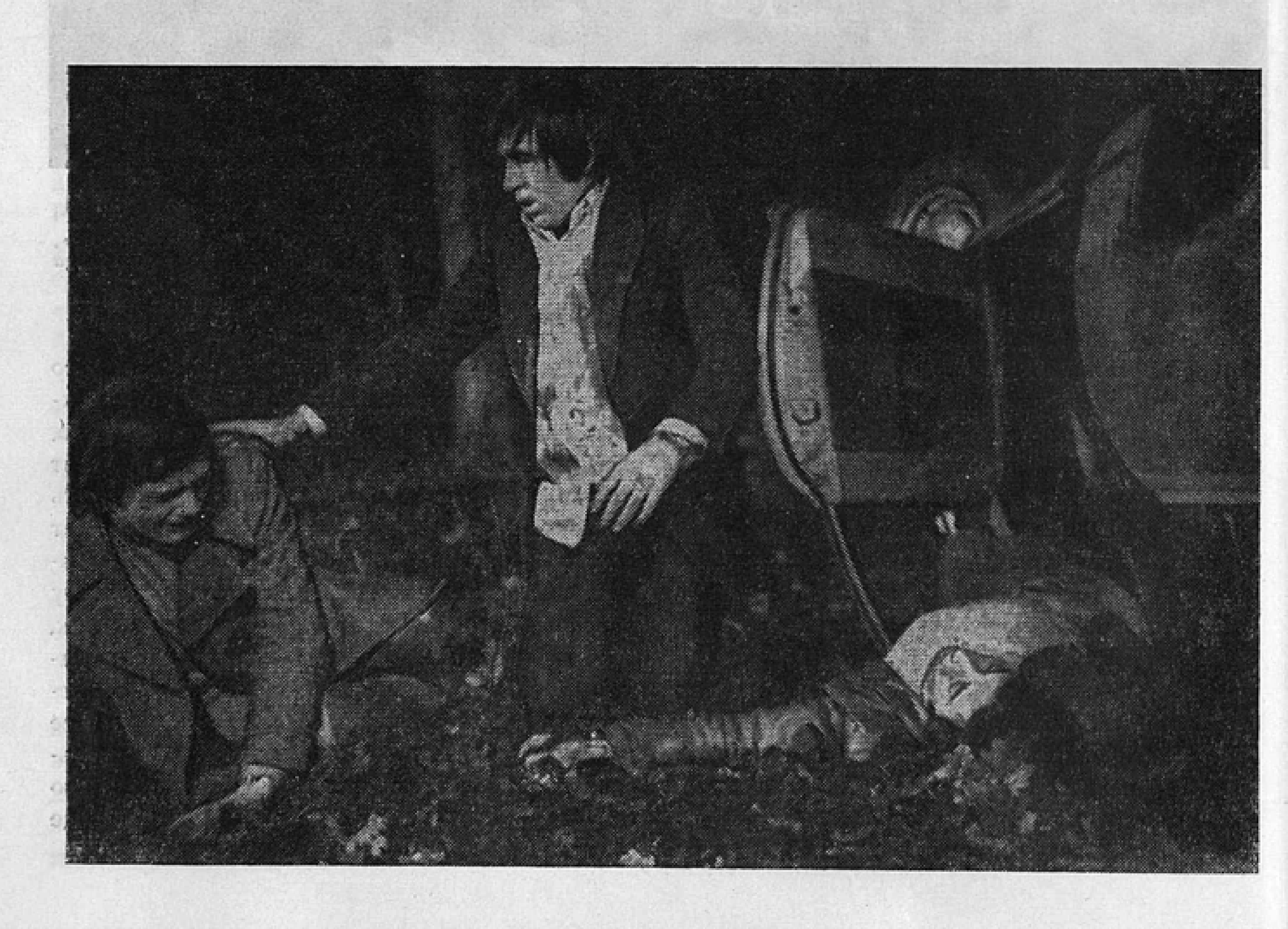
Но одновременно наши фильмы, в чем можно убедиться, анализируя их идейно-художественное содержание, не скрывают противоречий и проблем, которые все еще имеются в нашем обществе, существуют в нем как наследие навсегда отвергнутого капиталистического прошлого. Наши сценаристы и режиссеры смело берутся за рассмотрение ситуаций и конфликтов, сохранивших свою актуальность и жизненность на современном этапе социалистического развития страны.

В сегодняшних румынских фильмах драма человека предстает чаще всего как драма морального выбора. Иначе говоря, их авторы исходят из предпосылки, что герой живет в обществе, которое предоставляет ему множество возможностей построить свою судьбу, возможностей новых, прежде немыслимых. Однако, если нравственные ориентиры личности диктуют неверный выбор, его последствия могут быть пагубными. Существенную роль здесь может сыграть моральная незрелость человека и воздействие среды, в которую он попадает в силу определенного стечения обстоятельств. Так, героиня фильма «Открытка с полевыми цветами» погибает после подпольного аборта, сделанного невежественной акушеркой. Но в ее гибели повинна и провинциальная обывательская среда, где, по известному выражению Маркса, чувства тонут в холодной воде эгоизма.

По существу дела, не менее драматичен и внутренний конфликт юноши Филиппа из картины «Филипп добрый», тяжело переживающего разрыв со своей семьей и ее окружением. Правда, в семье Филиппа с уважением относятся к революционным традициям, но это, главным образом, на словах. В действительности же в родном доме юноши живут люди, чье сознание деформировано представлениями недалекого прошлого о необходимости «жертвовать» счастьем людей ради ложных мелкобуржуазных ценностей. Ради них можно допустить и разрушение молодой семьи и толкнуть молодого человека на путь легко достигаемого благополучия, подорвать в нем уважение к честному и полезному труду. С болью, после трудных колебаний вырывается Филипп из тесного и душного мирка своей родни. Он выбирает свою дорогу — идет в заводской коллектив, где люди относятся к работе и друг к другу по-коммунистически, где он находит место, которое придает творческий характер его исканиям, делает его жизнь по-настоящему красивой и полной.

Драма морального выбора в самом начале самостоятельного пути — отнюдь не единственная конфликтная ситуация в румынских фильмах последних лет, позволяющих составить представление о главных тенденциях в нашем кино современной темы. В ряде значительных кинопроизведений о современности мы встречаемся с героями — с молодежью или с людьми, чья молодость уже позади, чье мировоззрение выглядит вполне сложившимся, жизненная позиция — определенной. Таков, например, молодой врач Ирод из картины «Красные яблоки». Ирод — это как бы повзрослевший Филипп, пробующий свои творческие силы

«Несчастный случай»,
режиссер Серджиу Николаеску



в смелом и оригинальном научном эксперименте. Диалектика действительности, однако, не освобождает создателей фильма от изображения драматизма, который в жизни может сопутствовать и такой ситуации, в которой главный носитель действия руководствуется благородными побуждениями, встречающими препятствия и противодействие со стороны людей, занятых, кажется, тем же делом, что и он сам.

Первооткрыватель, подлинно творческая личность не может вечно оставаться «под стеклянным колпаком», жить в «башне из слоновой кости», о чем неоднократно напоминали классики марксизма-ленинизма. И чем отчетливее выражает такая личность дух нового, стремительность поиска, чем острее этическое чувство героя, тем, как правило, драматичнее его столкновение с инерцией старого, отжившего, с фальшью и лицемерием, которыми это старое пробует прикрыться. В фильме «Красные яблоки» носителями старых, не отвечающих сегодняшним морально-этическим нормам взглядов выступают заместитель директора больницы, где работает Ирод, и часть его коллег. Истинный характер их отношения к себе, к своему делу молодой ученый осознает не сразу, но когда это происходит, фильм поднимается на высокую ступень нравственных обобщений, раскрывая диалектику связи личной свободы каждого, права на собственное решение — с неизмеримо возросшей ныне ответственностью человека и за собственные поступки и за поведение окружающих тебя людей.

Выше были в общих чертах освещены лишь некоторые аспекты одного из многих тематических направлений в румынском кино наших дней, свидетельствующие о его активном характере в отношении явлений современной действительности. Киноискусство Румынии, как и социалистическая кинематография в целом, направлено на участие в решении первоочередных задач большой социалистической значимости, на которые еще на заре социалистической эры указывал В. И. Ленин, говоря о необходимости обеспечить каждому гражданину нового общества жизнь, достойную человека, раскрыть перед ним широкие горизонты, сделать его счастливым, предоставив возможность творчески трудиться, всесторонне развивая все свои способности на свободно выбранном жизненном пути.

Обозревая дальше панораму румынского кинематографа последних лет, мы можем отметить и ряд других особенностей в творчестве наших художников — тематических и жанровых. В значительном числе фильмов, уже не относящихся непосредственно к «молодежному направлению», затрагиваются темы труда и творчества, социалистической этики и морали, причем в ряде произведений они являются центральными. Важно подчеркнуть, что как в картинах, уже упоминавшихся выше, так и в других произведениях румынского кино, например, таких, как полемическая лента Серджиу Николаеску «Горячие дни», «Инстанция откладывает исполнение приговора» Дину Кочи, «Город, увиденный сверху» Лучиана Брату, «Осень птенцов» Мирчи Молдована, как научно-фантастический фильм Мирчи Верою «Эликсир молодости», детская картина Джеты Тарнавски «Тайна Геродота» — этот перечень можно продолжать и дальше, — присутствуют черты органического единства с творчеством кинематографистов других социалистических стран. Объясняется это, в первую очередь, общностью социалистической идеологии, сходством этических и социальных явлений, общественных процессов, наблюдающихся в братских странах. Так, скажем, положение женщин при социализме, ее важная общественная роль и большая ответственность, при наличии некоторых специфических проблем в этой области, — темы, привлекающие кинематографистов разных национальностей, трактующих ее в условиях социалистического строя с общих идейных и нравственных позиций. Именно этим можно объяснить определенное сюжетное сходство, прослеживающееся, к примеру, в фильмах «Город, увиденный сверху» Лучиана Брату и «Прошу слова» Глеба Панфилова, независимо от разницы, обусловленной особенностями мировосприятия авторов каждого произведения, разработавших выбранную тему с различной степенью глубины.

Важное место в общем русле развития румынского кинематографа принадлежит истори-

ческим фильмам и экранизациям литературной классики. Интерес к историческим сюжетам и материалу литературных произведений показателен и для других социалистических кинематографий, хотя поиски в этом направлении не всегда давали и дают одинаково полноценный художественный результат. Со стороны румынских кинематографистов, стремящихся сохранить и развивать дальше сложившиеся здесь традиции, уважительно и творчески обращаясь с литературными первоисточниками и фактами истории, внимание к национальной и мировой классике, к историческим темам в немалой степени продиктовано еще и широким интересом нашего зрителя к произведениям, созданным в жанре литературной экранизации или исторической постановки. Интерес этот имеет свое историческое объяснение. Как отмечал в свое время В. И. Ленин, к началу XX века на Балканах еще не завершился процесс формирования национальных государств. Тогда для народов Балканского полуострова окончательное объединение, достижение полного национального освобождения и независимости было еще делом будущего, в котором борьба против империалистического гнета и колониализма обрела широкий масштаб, став частью всемирно-исторического процесса, начавшегося с победы Великой Октябрьской социалистической революции. В этой связи нетрудно понять стремление румынских кинематографистов воссоздать, а румынской киноаудитории — увидеть на

«Тайна Геродота», режиссер Джета Тарнавски



экране важнейшие исторические этапы становления подлинно национальной государственности, изображаемые в свете марксистско-ленинской исторической концепции. Такие, как эпопея героической борьбы трех румынских государств в средние века за независимость, за сохранение национальной самобытности; борьба нашей страны за ее нынешнюю счастливую судьбу, истоки которой восходят к антифашистскому национальному вооруженному восстанию 1944 года и последующему за ним периоду, когда румынская армия рука об руку с советскими войсками сражалась во имя окончательного разгрома фашизма, и, наконец, — ко времени развертывания на основе антифашистской борьбы народной социалистической революции. Пропаганда идей социалистического патриотизма, независимости и национальной гордости неразрывно связана в этих фильмах с утверждением принципов и духа боевой пролетарской интернациональной солидарности.

Событиям исторического прошлого, которое еще свежо в памяти народа, посвящены фильмы, недавно вышедшие на экраны страны, — «Стены» Константина Ваени, «Три дня и три ночи» Дину Тэнасе, «Здесь не пройти» Дору Нэстасе. У нас появились и новые картины на тему национально-освободительной борьбы более отдаленных времен.

Традиции кинематографической разработки тем литературной классики, одно время почти забытые и исчезнувшие у нас с экранов, в последние годы возродились вновь в соответствии с положениями «Программы мер в области политико-идеологической и культурно-воспитательной работы», принятой Центральным Комитетом партии по инициативе товарища Николае Чаушеску. «Программа...» предусматривает, в частности, экранизацию литературных произведений насыщенного идейного содержания, воспевающих высокие общественные и нравственные идеалы.

Из работ последних двух лет, способствовавших решению выдвинутой партией задачи, хочется отметить такие фильмы, как «Тэнасе Скатиу» («Летняя история») Дана Пицы, «За мостом» Мирчи Верою, «Сквозь пепел империи» Андрея Блайере, «Приговор» Серджиу Николаеску. Реалистически изображая объективную действительность, не смягчая и не идеализируя конфликтов прошлого, эти картины, каждая — по-своему, позволяют составить верное представление об определенных национальных ценностях, уточнить содержание того или иного события, относящегося к началу современной румынской истории, понять его социальный смысл, показать в широкой исторической перспективе характер классовых противоречий и национальных устремлений народа, которые впоследствии нашли свое выражение в социалистических преобразованиях в Румынии.

В правильности тематической ориентации румынского кинематографа, находящей поддержку со стороны широких зрительских масс, нас убеждает успех произведений социалистического киноискусства Румынии, с достаточной наглядностью подтвержденный общей статистикой кинопосещаемости. Посещаемость кинотеатров достигала максимума при демонстрации подавляющего большинства из перечисленных здесь лент. Наибольшим успехом пользовались фильмы «Красные яблоки», «Тэнасе Скатиу», «За мостом», «Сквозь пепел империи» и ряд других.

Как уже отмечалось выше, наряду с румынскими картинами наибольшую ценность с точки зрения культурно-воспитательной деятельности имеют демонстрирующиеся в нашем прокате фильмы стран социалистического содружества. Мне хочется подкрепить это положение следующими цифрами: из 1370 фильмов, вышедших на экраны Румынии в 1975 году (включая премьеры и повторный показ), 204 — румынского производства, 726 — картины социалистических стран и 440 — фильмы других стран.

Между румынской и советской кинематографиями вот уже много лет существует и постоянно расширяется систематическое и плодотворное сотрудничество. Это сотрудничество включает разнообразные формы, одной из них является совместное кинопроизводство. Из совместных постановок, завершенных в последнее вре-



«Дедушка и два малолетних преступника», режиссер Мария Каллас-Динеску

мя, назову два фильма, отмеченных, на наш взгляд, масштабностью в разработке тем и характеров, высоким профессиональным мастерством, фильмы, премьеры которых с большим успехом прошли в обеих наших странах, вызвав широкий зрительский интерес. Это «Солдаты свободы» Юрия Озерова и «Мама» Элизабет Бостан. В соответствии с установившейся практикой, наше сотрудничество по этим двум картинам было очень широким: от решения технических проблем до разработки постановочных решений, и в этом смысле оно может служить образцом социалистической кооперации в действии.

Постоянный и широкий обмен фильмами между Румынией и Советским Союзом, осуществляемый в формах взаимного проката, организации ежегодных Недель румынского кино в СССР и советского кино в Румынии, дает зрителям наших стран возможность регулярно знакомиться с наиболее выдающимися произведениями наших социалистических кинематографий.

Ряд специальных мероприятий в рамках традиционного обмена опытом, делегациями, группами творческих работников кино, участие румынской кинематографии в X Международном кинофестивале в Москве, проведение фестивалей советских фильмов в Румынии и — румынских фильмов в Советском Союзе достойно дополняют события общественной и культурной жизни двух наших стран в текущем году, в году 60-летия Великой Октябрьской социалистической революции.

Бухарест

А. Липков

Слово в споре

Проблемы экранизации Шекспира в мировом кино и фильмы Г. Козинцева

К моменту появления шекспировских фильмов Козинцева мировая киношекспириана насчитывала уже несколько сот названий, заметная часть которых, впрочем, относилась ко временам немого кинематографа. Скажем прямо, число удач во всем этом обширном списке было минимальным. К ним стоит отнести «Генриха V» Лоренса Оливье — фильм остроумный, яркий, оказавшийся на редкость созвучным времени, когда он создавался, тому патриотическому духу, которым жила Англия в годы борьбы с фашизмом. Можно было бы вспомнить и шекспировскую трилогию Орсона Уэллса («Макбет», «Отелло», «Полуночные колокола»), фильмы которой, впрочем, вызывали в свое время не только хвалу, но и жестокую ругань. Аналогичная судьба постигла и «Джульетту и Ромео» Ренато Кастеллани, чьи эстетические открытия актуальны и по сей день. Нельзя не назвать, наконец, и самый решительный из шекспировских экспериментов — «Кровавый трон» Акиры Куросавы, который перенес трагедию на землю Японии, дал героям новые имена, действию — иные мотивировки, полностью отказался от оригинального текста, сохранив при этом поэтическую образность трагедии, ее мощь, красоту, величие. Можно припомнить еще с десяток удач, полуудач или фильмов, по тем или иным причинам достойных внимания, но существа общей ситуации они не меняют.

В чем же дело? Почему столь сложной и неподатливой оказывалась для кинематографа материя шекспировских пьес? Что мешало режиссерам, среди которых найдется немало имен, достойных всяческого уважения, оказаться на уровне задач, которые ставила перед ними работа над экранизациями?

Мешало многое. И ограниченность мышления авторов иных из этих картин, довольствовавшихся самым верхним — событийным, зрелищным слоем пьес, и сложный объем шекспировской драматургии, не умещающейся в накладываемую на нее рамку «концепции», и трудность самой задачи — ведь пьесы Шекспира, как известно, писались отнюдь не для кинематографа, в них свой образный язык, своя система условностей.

Обратим внимание и на то, что эстетическая концепция шекспировских фильмов всегда оказывалась неотрывной от философской. То, как режиссер решал проблему декораций, костюмов, фона, соотношения героев и среды, купюр в тексте, оказывалось впрямую взаимосвязанным с тем, как понимает он шекспировскую мысль, что думает о жизни и о мире, об истории и о сегодняшнем дне. Короче — есть ли у него, что сказать своим зрителям.

Вот почему столь принципиально важными оказались шекспировские фильмы Козинцева — его «Гамлет» и «Король Лир». Они доказали саму способность кинематографа обращаться к литературе такой философской глубины и наполненности, не адаптируя, не приспосабливая ее под мерки массового зрелища, сохраняя всю высоту смысла великой литературы. Более того, они показали, что кинематограф не только способен черпать из литературы, но и вливать в нее свою кровь и дыхание, свой опыт, свое знание о мире — идти не по проторенным уже шекспироведением дорожкам, но находить свои, еще более богатые смыслом, пониманием Шекспира, эпохи, сути истории.

Не случайно столь большое признание получили фильмы Козинцева у шекспироведов. На первом Всемирном шекспировском конгрессе в Ванкувере демонстрация «Короля Лира» окончилась получасовой овацией — «это была дань восхищения не только прекрасному фильму, но и огромной человечности его трактовки, покорившей всех нас», как написал впоследствии профессор Вольфганг Клемен из ФРГ.

Подобных высказываний было немало. Профессор Мэлвин Мерчант из университета в Эксетере назвал «Короля Лира» Козинцева «самой прекрасной интерпретацией Шекспира» из всех известных ему в любом роде искусств. В письмах, приходивших из разных стран в Ленинград, на квартиру Козинцева, участники конгресса писали о фильме как о шедевре, говорили о том, что теперь по-новому будут строить курсы своих шекспировских лекций.

Как о шедевре отозвался о картине и увидевший ее несколько позднее Акира Куросава. Он сам мечтал о постановке «Короля Лира», но отказался от своего проекта, увидев картину Козинцева: все то главное, ради чего он хотел делать свой фильм, в ней уже было высказано. Впрочем, позднее Куросава все же попытался вернуться к своему замыслу и даже написал сценарий экранизации, но до реализации его так и не дошло.

Козинцев высочайшим образом ценил искусство Куросавы, восхищался талантом и мощью его картин — они были для него эталоном художнической правды. И то, как великий японец оценил его собственную работу, было ему, конечно же, дорого: «Куросава для меня — высший судья, и даже если в его словах был обычный в таких случаях элемент вежливости, то и «просто неплохо» от него — для меня достаточно» (из письма Г. Козинцева журналисту С. Чертоку, 26. III. 73).

●

В обиходе — литературоведческом, театральном и просто житейском — сложились довольно прочные и не лишенные справедливости штампы понимания великих трагедий: «Отелло» — трагедия ревности, «Макбет» — честолюбия, «Гамлет» — совести, «Лир» — власти.

«Король Лир» Козинцева также говорит о трагедии власти, но ею никак не исчерпывается. Режиссер сам обращал внимание на не укладывающуюся ни в какие рамки многотемность, многомерность шекспировской пьесы: «Человек и история — вот тема трагедии. А далее можно было бы перечислять до утра разные темы: человек и власть, общество и человек, старость и молодость, судьба рода и одна человеческая судьба, судьба группы людей, но и судьба человеческой мысли...»

Но через все это сплетение взаимопроникающих, продолжающих друг друга тем проходит еще одна, нигде не декларируемая и не педалируемая, но лежащая в основе всего, пронизывающая каждую клеточку фильма. Совесть — главная тема «Короля Лира» Козинцева.

Ею определена и сама эстетика фильма, прямая и честная, напрочь отбрасывающая привычные красоты «исторических постановок» — шитые золотом одежды, эффектные пиры, поединки, баталии и всякий иной романтический флер. Вступительный титр: «Король Лир» появляется на фоне грубой, истертой дерюги — вот он, самый дорогой материал «исторической постановки». Теми, кто носил его, оплачены все меха, позолота и драгоценности, украшавшие одежды тех, кто считал себя единственно достойными становиться героями баллад, сказаний и самой истории. В «Короле Лире» Козинцева впервые в шекспировских экранизациях главным героем трагедии стал народ.

Через весь фильм проходит шествие одетых в дерюгу нищих — это шествие самого человеческого горя, идущего из века в век, из конца в конец бескрайнего мира. И что принципиально важно: шествие это — не некий обрамляющий фон, введенный специально «для концепции». Оно — наиглавнейшая часть и самого действия и мысли фильма. Голодные, бездомные горемыки — и свидетели вершащейся на их глазах трагедии Лира и самые непосредственные ее участники. Они и реальный народ Англии, разоренный, согнанный со своей земли, они и вечная метафора человеческого бытия. Одну из музыкальных тем фильма — «зов жизни» — Козинцев и Шостакович отдали хриплому, пронзительному, словно скрежещущему по нервам звуку рога, которым вожак зовет нищих в путь. В путь по жизни, по ее мукам, навстречу новым бедам и ударам судьбы.

Это шествие проходит через фильм, как разрастающийся поток, в него вливаются все новые и новые герои. И сам Лир, низринутый с высот королевской власти, потерявший все — престол, королевство, дочерей, свиту, рассудок. И ослепленный Глостер, уже совсем не похожий теперь на того, дородного, каким был он в начале картины, являя собой само торжество плоти; лишившийся зрения, он прозрел — увидел и подлинное лицо мира и что в нем есть ложь, а что — правда. И Эдгар, ставший на время Бедным Томом — голым человеком на голой земле, бедняком из бедняков, нищим из нищих. И шут, линия которого в шекспировской трагедии обрывалась где-то посреди пьесы. Но

у Козинцева он до конца идет вместе с Лиром по кругам рушащегося мира. Он воплощает собой судьбу искусства при деспотизме, получая все положенные пинки и издевательства в награду за проклятое право говорить правду в лицо властителям. Судьба искусства есть часть народной судьбы...

Когда-то, на высотах своей королевской власти, Лир не сомневался в своем праве судить, миловать и карать. Но только теперь суд его обрел правоту, ибо стал частью того суда над всем злом мира от имени совести человеческой, от имени бедствующего народа, страданиями которого измерены дела и поступки каждого.

«Нет в мире виноватых! Никто не совершает преступлений. Берусь любого оправдать затем, что вправе рот зажать любому», — эти слова отвергнутого миром Лира несут в себе всю бездну его отчаяния. Нет виноватых, ибо есть еще более виновные, нет преступлений, ибо любое из них ничто рядом с другими, еще более тяжкими, нет зла, ибо всякое зло померкнет подле другого, еще более страшного. Но слова Лира никак не являются позицией самого Козинцева — всем ходом своего фильма он утверждает обратное: есть зло, есть преступники, есть виновные, и за дела свои они должны держать ответ.

Кого же зовет к ответу его кинотрагедия? Самого Лира, тирана и деспота, властью своей насаждавшего жестокость, бездушие, угодливое холопство. Дочерей Лира, надругавшихся над отцовской любовью и унизивших до скотского блуда любовь женскую. Глостера, пытавшегося искать компромисс между добром и злом. Эдмонда, во имя богатства и власти пошедшего на клевету, предательство, убийства.

«Повиноваться должен человек веленьям века» — вот кредо Эдмонда. В фильме Козинцева это не просто одна из реплик в диалоге, но программа жизни, громогласно возглашаемая перед толпой солдат, одобрительные возгласы которых должны подтвердить ее правоту.

Побеждает сила — всю жизнь был уверен Эдмонд. Но вот он на вершине власти и славы, его воле повинуется одетое в сталь воинство, а он бессилен перед безоружными, связанными, всецело, казалось бы, находящимися в его власти людьми — Лиром и Корделией. Их ведут в темницу, а они счастливы. Страдания дали им внутреннюю свободу («мы в каменной тюрьме переживем все лжеученья, всех великих мира, все смены их, приливы и отливы»).

Отныне из-под ног Эдмонда выбита опора. Он уже не способен верить в свою правоту — правоту вседозволенности. В разгаре поединка с неизвестным рыцарем, вышедшим на зов трубы, чтобы уличить его во лжи и предательстве, он видит, как его противник отбрасывает в сторону щит. И Эдмонд понимает свою обреченность. Этот неизвестный, брат его Эдгар, пришел сюда не просто как воин, соперник в силе и мужестве, но как судья: его меч — меч карающий.

Но можно ли верить в правоту того суда, который вершится в картине, если гибнут и правые и виноватые, если судьба не пощадила ни самого Лира, ни преданную Корделию, ни Глостера, страданиями искупившего свою вину? Да, трагедия на то и есть трагедия, что не обещает благостных финалов и утешительных развязок. Ее приговор определяется не тем, дарована ли герою жизнь, но тем, сумеет ли он доказать жизнью своей или смертью правоту исповедуемых им человеческих принципов.

Козинцев верен дыханью шекспировской трагедии: он не смягчает жестоких красок, не гримирует человеческие низости, он показывает ненависть и озверение, разгул злобы и похоти, он не отводит глаз от смертей и крови. Но приговор длящегося на протяжении всей его картины суда говорит во спасение человека, ибо непоколебленной остается вера художника в истинность тех ценностей, ради которых стоит идти на бой, сражаться и погибать.

«Повиноваться должен человек веленьям века», — возглашал Эдмонд, оправдывая любые пути, ведущие к успеху. Что говорить, нравственной высотой век явно не блещет. Осквернена любовь, растоптаны братские, сыновние, отцовские чувства, никого не удивишь предательством, в почете ложь, у холуев лоснящиеся сытые рожи, а правда изгнана за ворота, закована в колодки. Кто осудит того, кто поступает, «как все»?

«Люди — мухи, нам боги любят крылья обрывать», — в этих словах Глостера Ян Коот видит суть трагедии. Что может человек, когда сами боги против него? У Козинцева, в киноверсии которого купированы многие строки, реплика эта, надо думать, сохранена не случайно. Сохранена именно затем, чтобы показать, что она не несет в себе основополагающего, принципиального смысла. Это слова, рожденные минутой отчаяния, но совсем не конечный авторский вывод.

Козинцеву дороги именно те герои — пусть иные из них появляются в фильме лишь на считанные мгновенья, — которые не желают беспомощно склоняться перед злой волей века, не боятся ей противостоять. Таков король Франции, берущий в жены Корделию с единственным приданым — проклятьем отца. Таков Кент, осмеливающийся перечить своему королю, но не покидающий его в горькие дни крушения и странствий. Таков Эдгар, также изгнанный отцом и также разделяющий его скитания по пустыне. Таков шут, поющий своему королю песню о его глупости. Таков слуга Корнуэлла, поднявший меч против своего господина, отомстивший ему за ослепленного Глостера. Таков старик — слуга Глостера, помогающий своему несчастному господину (бывшему господину, теперь он уже лишен всего) выйти на дорогу, найти поводыря.

О последнем, вполне эпизодическом персонаже можно было бы и вовсе не вспоминать, если бы сам факт сохранения его в фильме не был принципиально важен. В свое время Брук выбросил эту и впрямь далеко не главную фигуру из своей театральной постановки, благодаря чему в ней возник потрясающей силы немой эпизод: ослепленный Глостер в отчаянии метался по сцене, натыкаясь на грохочущие листы железа, на занятых своим делом рабочих — в зале уже зажегся свет, окончилось действие, но трагедия продолжала свой ход, словно бы перевыплескиваясь со сцены в зрительный зал. Таков не только шекспировский мир — таков весь мир, равнодушный к чужой беде, холодный, жестокий.

Козинцев не меньше Брука знает о жестокости мира. Брук не погрешил против истины: так есть. Но свою задачу как художника Козинцев видит в другом: «Мое дело крикнуть: так не должно быть». Трагедия Шекспира дорога ему тем, что показывает она «не покорность или безнадежность отчаяния, а противление злу, отпор бесчеловечию — надежду».

Наперекор «веленьям века» живут в кинотрагедии Козинцева доброта, человечность, сострадание, верность, любовь, правда. Живет совесть. И даже те, кто пытался отделаться от нее как от назойливой химеры, оказываются бессильны заглушить в себе ее голос: смертельно раненый Эдмонд, уже слышащий «зов смерти» (еще одна из музыкальных тем Шостаковича, как всегда лаконичная, емкая, мощная), в корчах и судорогах пытается остановить им же самим назначенное убийство Лира и Корделии.

Мир в «Короле Лире» предстает в час вселенской катастрофы. Рушатся привычные связи, ценности, дела каждого выносятся на суд — суд человеческой совести. И это есть последний суд, самый страшный, ибо приговора его не отменит никто...

●

Вернемся в прошлое. Попробуем проследить тот путь, которым Козинцев шел к своей вершине — к «Королю Лиру».

Первый шекспировский замысел режиссера относится к тем далеким временам, когда он вместе с Траубергом в голодном и холодном послереволюционном Петрограде организовал мастерскую ФЭКС — Фабрику эксцентрического актера.

Пьесой, избранной восемнадцатилетним новатором «для решительного ответа ФЭКСов на все академические постановки шекспировских трагедий», должен был стать «Гамлет». Однако все в нем предполагалось подвергнуть кардинальной переделке в соответствии с новейшими достижениями эпохи. К примеру, убийству отца Гамлета предстояло свершиться не при помощи старомодного яда, а посредством тока высокого напряжения, подведенного к телефонной трубке. Помимо всего прочего, пьеса должна была ставиться, как пантомима.

Для замысла этого существенным было скорее всего не обращение к Шекспиру как тако-

вому, а эпатаж, непочтительность, нераболепность обращения с любой классикой, программно заявлявшаяся молодыми ниспровергателями отживших канонов, взявших себе лозунгом слова Марка Твена: «Лучше быть молодым щенком, чем старой райской птицей». В творческой памяти Козинцева этот проект следа не оставил — и не случайно, видимо, вспомнил о нем после появления кинематографического «Гамлета» не сам автор, а его ученик по фэксовской мастерской Сергей Герасимов. Потребовался долгий опыт жизни, работы в искусстве, чтобы обращение к Шекспиру стало для Козинцева творческой необходимостью.

В интервью, датированном февралем 1940 года, Козинцев впервые высказывается о своем желании ставить Шекспира. Избранная для постановки пьеса — «Генрих IV», новый перевод ее готовит Михаил Лозинский, оформит спектакль Николай Акимов. Козинцева увлекает мысль показать эпоху смут, мятежей и войн — «мир в час грозы», показать на этом фоне и не уничтоженный «железным веком» буйный юмор Фальстафа, быть может, величайшей комической фигуры во всей мировой литературе. Однако этот проект так и остался всего лишь проектом.

Премьера первой шекспировской постановки Козинцева состоялась год спустя — ею стал «Король Лир». Характерно, что ставить трагедию Козинцев пришел в театр — советский кинематограф тех лет тяги к трагическому не испытывал. Идеал бодрости и молодости, не знающего преград оптимизма, задора и энтузиазма господствовал на экране. Затем грянула война, привнесшая новые краски в палитру отечественного кинематографа, приведшая в залы кино жестокую правду битвы с фашизмом — ее боль, страдания, отчаяние, гнев и надежду. В эти годы Козинцев вместе с Траубергом создает фильм «Буря».

Эта картина, вышедшая на экраны с опозданием в одиннадцать лет под названием «Простые люди», тяготеет во многом к шекспировской образности — безусловно, не случайна и сама тождественность первоначального названия шекспировскому. Через весь фильм проходит изобразительная тема ветра — вся страна приведена в движение яростным вихрем, сорвавшим людей с насиженных мест, перемешавшим языки, уклады жизни, обычаи, обрушившим на плечи обычных людей необычные, невыполнимые, казалось бы, задачи. Мир предстает словно бы в час вселенского потопа, губительного катаклизма, но и в этих нечеловеческих испытаниях остаются неуничтожимыми человечность, красота человеческих чувств, любовь. В кабине самолета, сборка которого идет в цехе эвакуированного завода, героиня картины читает строки из «Ромео и Джульетты». Она любит, а покуда в людях есть эта способность любить, они люди.

Создавая фильм о войне, о самой сегодняшней, не знающей еще дистанции времени современности, Козинцев вместе со своим соавтором Траубергом брал как критерий, как мерило высоты человеческого духа поэтический и трагический мир героев Шекспира.

Однако потребовались еще долгие годы, прежде чем Козинцев смог непосредственно обратиться к воплощению Шекспира на экране. К этому времени за его плечами был уже и опыт сценической постановки других трагедий Шекспира — «Отелло» в Ленинградском академическом театре драмы имени А. С. Пушкина (этот спектакль создавался в сезон 1943/44 годов, когда театр находился в эвакуации в Новосибирске) и «Гамлет», премьера которого на сцене того же театра состоялась в апреле 1954 года. Обдумывались и проекты постановки других шекспировских пьес: «Бури», «Макбета», «Генриха VI», «Двенадцатой ночи», «Ричарда III», «Ромео и Джульетты», «Ричарда II», «Антония и Клеопатры», сценической композиции «Фальстаф» по «Генриху IV» и «Виндзорским насмешницам», «Юлий Цезарь». К некоторым из этих замыслов режиссер возвращался неоднократно. Как всегда у Козинцева, практической работе над постановками сопутствовало теоретическое осмысление наследия Шекспира, принципов его современного воплощения. В «Шекспировских сборниках» 1947 и 1958 годов публикуются эссе об «Отелло», о «Короле Лире». Годы изучения Шекспира, раздумий над его творениями подытожила книга «Наш современник — Вильям Шекспир».

В своих театральных работах Козинцев не забывал и о кинематографическом опыте, уделяя особое внимание свету, пластике, подлинным фактурам. Иным из этих с великими трудами достигавшихся находок оказывалось тесно на малом пространстве сцены — режиссер сам признавался в этом. «Боже мой, — писал он в «Глубоком экране» по поводу ленинградской постановки «Короля Лира», — как меня кляли заведующие постановочной частью! Воспитанный на кино, я требовал объемов, подлинных материалов: дерева и железа. Все написанное на холсте, иллюзорное казалось мне несовместимым с Шекспиром. Я городил немало вздора, без нужды тяжелил постановку, из-за моих выдумок осложнялись перестановки, приходилось удлинять антракты».

Но это были не напрасные поиски — потом они пригодятся в кино, где Козинцев с еще бо́льшим упорством будет добиваться подлинности каждой крупицы материального мира — железа, камня, кожи, дерева, дерюги.

Но главное, что дал Козинцеву театр, было все же в ином. Главным была сама возможность, для кинематографа тех лет недоступная, работать над шекспировской драматургией. Об этом говорят письма режиссера, относящиеся к периоду театральной постановки «Гамлета» и началу работы над книгой «Наш современник — Вильям Шекспир»: «В данное время на душе у меня птички поют. Я ставлю в Александринке «Гамлета» — и это просто счастье» (17.10.53); «Самое большое для меня дело был «Гамлет». Честно говоря, я считаю это удачной работой. Во всяком случае, тут я делал что хотел и как хотел. Дальнейшие перспективы туманны. В кино по-старому бестолковость и безвыигрышная лотерея» (25.7.54); «Живу невесело. Масса огорчений, а радости и вовсе нет. Нынешнее цветастое кино вызывает у меня такое отвращение, что даже и не пойму, как буду работать. Единственное утешение, прихожу домой и кропаю своего Шекспира. Старик все же очень помогает жить» (8.2.55. — Все выдержки — из писем к Пере Аташевой).

Как итог работы над шекспировскими постановками в театре определились и некоторые кардинально важные принципы понимания и воплощения классики. Отвечая на предложение П. Гайдебурова ставить «Короля Лира» в Камерном театре, Козинцев писал: «Над «Королем Лиром» я работаю все время, не переставая — это стало для меня просто творческой необходимостью; хотя я и не тороплюсь с реализацией этой работы. Ваше предложение для меня очень соблазнительно. Менее всего, конечно, я думаю о повторении ленинградской постановки. Столько всего случилось в жизни, что и «Короля Лира» я вижу совсем по-иному» (10.7.49).

Последнее заявление имеет характер принципиальный. Еще и сейчас у режиссеров кино и театра не изжито представление об инсценировке или экранизации литературы как о некоем чисто профессиональном деле. Есть классическое произведение, написанное на бумаге словами. Дело режиссера перевести язык слов на язык сцены или экрана, по возможности полнее, интереснее, изобретательнее передать содержание романа или пьесы. Чем более постановка следует литературному оригиналу, тем лучше, что, кстати, и написано в многочисленных критических статьях. Одним словом, негласно предполагается некий извечный, незыблемый, словно бы существующий в платоновском мире идей абсолют экранизации, мера приближения к которому определяет достоинства постановки. При таком подходе из живой плоти фильма или спектакля исключаются два наиглавнейших компонента — личность автора-режиссера и опыт времени, в которое создается постановка.

Подход Козинцева к той же проблеме принципиально отличен. Шекспир — не застывшая догма. Движение истории все время заставляет перечитывать его по-новому: «Столько всего случилось в жизни...» Позднее в книгах, в рабочих записях режиссера те же мысли обретут более строгие, четкие, афористические формулировки: «Экранизация — в ее нашем обычном понимании — так же бессмысленна, как лепка статуи по «Возвращению блудного сына» Рембрандта. Правильно — как у нас пишут — это сделать нельзя».

«Да, еще про «экранизации». Думают, что это нечто вроде «Союзтранспорта»: способ перевоза имущества с одного пункта на другой — со страниц на экран, не потеряв ничего по описи. Нельзя этого сделать. Чем более похоже — тем хуже. Это понимали и Достоевский, и Золя. Нужно не перенести (в целости), а продолжить жизнь в другом времени, в другом духовном мире».

Время меняет не только понимание художником существа произведения. Меняется его отношение и к эстетике своего искусства — иначе и быть не может, особенно в такой динамической, стремительно развивающейся области, как кино. Казавшееся вчера открытием сегодня становится штампом.

Выступая на ленфильмовском худсовете по поводу фильма И. Хейфица «Плохой хороший человек», Козинцев (это было его последнее выступление) говорил: «В свое время в «Гамлете», желая выразить, как герой хочет свободы, я показал чайку в воздухе. Когда теперь я это вижу, каждый раз думаю: если бы только можно было залезть в будку к механику и вырезать эту чайку! Какая это ненужная метафора!»

●

Продолжением шекспировских поисков Козинцева стала работа над «Дон Кихотом» Сервантеса. В подобном утверждении нет ни ошибки, ни парадокса — это естественно вытекало из творческой биографии режиссера (киноверсия «Дон Кихота» последовала непосредственно за театральной постановкой «Гамлета»), да и из самой традиции русской культуры, сближавшей, противопоставляя друг другу, двух этих героев — Дон Кихота и Гамлета.

Режиссерская экспликация к «Дон Кихоту» сразу же начинается обращением к Шекспиру: «Много думая о трагедиях Шекспира, я не раз задавал себе вопрос: почему зрители до сих пор наполняют зал на представлениях этих трагедий и слушают слова Шекспира с необыкновенным волнением? Мы можем ответить: «Это правдивое изображение своего времени». Но сколько зрителей интересует правдивое изображение елизаветинского времени в Англии? Вряд ли даже двадцать человек. Может быть, интересуют образцы совершенного мастерства? Нет. Это абстрактное понятие. Совершенное мастерство в изображении чего?

Попробуйте попросту ответить: а почему классика — классика? И тогда найдете очень простой и понятный ответ: потому что классическое произведение является всегда современным произведением. Потому что это произведение обладает чудодейственной силой соединения с последующей эпохой и образования нового содержания в стыке с этой эпохой».

В одном из своих выступлений, относящихся примерно к тому же времени, Козинцев заявлял еще более решительно: «Классика — это то произведение, которое всегда современно. Если произведение не всегда современно — значит оно не классика».

Можно оспаривать или принимать это утверждение, сделанное с намеренным полемическим перехлестом, — в данном случае оно важно как эстетический принцип, которому Козинцев оставался верен и в своих последующих работах. И не случайно назвал он свою книгу «Наш современник — Вильям Шекспир» — само название выражает тот же принцип взаимоотношений с классикой.

Что же понимать под современностью классической литературы? Актуальные параллели, иллюзии, злободневность тех или иных наугад выхваченных строк? Нет, это лишь самый верхний, расхожий, чуждый подлинному искусству слой. «Недостойное дело устраивать перекличку трагедии и газеты», — говорил Козинцев.

Классика многомерна, многослойна. И в великом произведении литературы не все сохраняет свою жизнеспособность — есть слои отмирающие, не перешедшие рубежа веков, оставшиеся достоянием прошлого. Клясться, что каждое шекспировское слово свято, — глупо. В рабочих тетрадях Козинцева есть ироническая запись об актере, бившем себя в грудь, утверждая святость всего написанного Шекспиром. Видимо, замечает Козинцев, для

этого актера каждая фраза оказалась даже дважды священной. «Так, заключительные слова первого акта у него Гамлет говорит дважды: «Век расшатался. Пала связь времен». Артист вместо одного священного слова Шекспира произносил две его вариации — Кронеберга и Лозинского. Очевидно, чтобы всем троим было не обидно».

Что же действительно свято в Шекспире, что не умирает, несмотря на дистанцию столетий? Шекспировский гуманизм, защита человека и человечности. Этим дороги режиссеру и шекспировский Гамлет и сервантесовский Дон Кихот.

В свое время Тургенев противопоставлял двух этих героев: Дон Кихот казался писателю идеалом альтруизма, бескорыстного служения людям, Гамлет — рассудочным эгоистом. После фильма Козинцева, наверное, уже невозможно возвращение к тургеневской трактовке — настолько убеждающий, по-настоящему шекспировский этот экранный Гамлет.

Размышляя над «Гамлетом» и «Дон Кихотом», Козинцев постоянно обращался к словам монаха и поэта Джона Донна, современника Шекспира, ставшими хрестоматийными в наши дни благодаря Хемингуэю, взявшему их в эпиграф к роману «По ком звонит колокол». Эти слова режиссер пересказывал несколько иначе, не придерживаясь буквального авторского текста, выделяя и укрупняя то, что казалось ему самым существенным в них: «Каждый кусок земли был когда-то частью всей земли, и каждый остров был когда-то всей землей, и в каждом человеке — все человечество. Если умер человек и звонит похоронный колокол, я не знаю, по ком он звонит; может быть, и по мне».

●

К решению проблем экранизации Шекспира каждый из режиссеров старался найти свой ключ. К примеру, Лоренс Оливье по поводу «Гамлета» утверждал, что единственно реальный путь для его воплощения в кино — «это быть безжалостно смелым в адаптации оригинальной пьесы». Козинцев, высоко оценивавший шекспировские фильмы Оливье, под этими словами подписаться все же не мог бы. Его цель — не адаптация, не приспособление пьесы для экрана, не упрощение для киноаудитории ее смысла, а поиски средств кинематографического прочтения ее во всей сложности и глубине. Оливье снял не «Гамлета», а «эссе по Гамлету», он выбросил все, что связано с линиями Фортинбраса, Гильденстерна и Розенкранца, а в остальном почти без сокращений перенес на экран пьесу, оставив в неприкосновенности по-театральному пространные шекспировские монологи. В итоге фильм приобрел характер спектакля, где доминанта — слово, а всевозможные «кинематографические» крупные планы, проезды камеры, кадры-иллюстрации, подкрепляющие звучащие за кадром слова, и т. п. — необязательный для существа дела орнамент.

Козинцев идет принципиально иным путем: он сохраняет все сюжетные линии, всех основных персонажей, но смело (хотя вовсе не безжалостно) урезывает даже очень важные для смысла трагедии монологи, реплики, изымает из них все описательное, все, что можно зримо представить на экране.

Такой подход наметился уже в период работы над театральной постановкой. Борис Пастернак, автор перевода, которым пользовался режиссер, давал в этом отношении самые радикальные рекомендации: «Режьте, сокращайте и перекраивайте сколько хотите. Чем больше вы выбросите из текста, тем лучше. На половину драматического текста всякой пьесы, самой наибессмертнейшей, классической и гениальной, я всегда смотрю как на распространенную ремарку, написанную автором для того, чтобы ввести исполнителей как можно глубже в существо разыгрываемого действия. Как только театр проник в замысел и овладел им, можно и надо жертвовать самыми яркими и глубокомысленными репликами (не говоря уже о безразличных и бледных), если актером достигнуто равносильное по талантливости игровое, мимическое, безмолвное или немногословное соответствие им в этом месте драмы, в этом звене ее развития. Вообще распоряжайтесь текстом с полной свободой, это ваше право...»

Козинцев эти советы принял, но, так ска-

зать, на будущее — для экрана: «В кино с его мощью зрительных образов можно было бы рискнуть достигнуть «равноценного». На сцене господствует слово...».

Продолжая тот же ход мысли — на экране господствует изображение. Значит, чтобы Шекспир воспринимался кинематографически, его поэзию нужно перевести в зрительный ряд. Вот почему, снимая «Гамлета», Козинцев намеренно прозаизирует язык трагедии — в этом его союзником является и Пастернак, чьим переводом, максимально приближенным к современной разговорной речи, он пользуется. То же достигается и за счет сокращения кусков поэтически красивых, метафорически образных. Но поэзия при этом не исчезает, не обесценивается. Она сохраняется, но не в слове, а в пластике — и актерской, и той, что создается зримыми образами экрана.

Мысли о человеке и человечности, о восстании против деспотизма века, волновавшие режиссера, не просто произнесены с экрана актерами, говорящими шекспировские тексты, — они пронизывают каждую клеточку фильма. Уже не раз писалось о том, какой смысловой наполненностью обладают у Козинцева камень и железо, огонь и воздух. То, что Дания — тюрьма, откроют нам не только слова Гамлета, но и сам образ Эльсинора, безжизненный камень стен, скрипучие острозубые решетки, опускающиеся на ворота, холодная сталь шлемов, скрывающая лица солдат, охраняющих зáмок. А восставшему против этого мира датскому принцу на протяжении всего фильма будет сопутствовать огонь — непокорный, бунтующий, вспыхивающий, как правда во мраке лжи.

Среда, атмосфера, костюмы, фактуры декораций, подбор типажа, грим — нигде ничего случайного, проходного, не несущего нагрузки смысла. Козинцевская мысль продолжается в каждом кадре, в каждой детали.

«Здесь впервые, — писал Питер Брук, — режиссерский замысел человека с убеждениями, понимающего не театральный, а действительный смысл пьесы. Вот почему я считаю, что это первый хороший шекспировский фильм».

●

Вскоре после премьеры «Короля Лира» я написал о нем рецензию, показал ее Григорию Михайловичу. Козинцев обычно воздерживался от каких-либо высказываний по поводу того, что писалось о его работах; его реакция ограничивалась молчанием либо нейтральной формулировкой: «Тут, сами понимаете, я не судья». Так было и на этот раз. Впрочем, один из абзацев привлек его внимание: видимо, я коснулся важной для него мысли.

Вот эти строки: «Когда в финале кинотрагедии на траурных носилках проносят истребленную роком семью Лира, нельзя не заметить, сколь различны выражения лиц мертвых. Спокойны Лир и Корделия — их совесть чиста, долг исполнен. Сведены судорогой тела Реганы и Гонерильи, их глаза открыты, им нет успокоения — те же разрушительные страсти, которые преследовали их при жизни, мучат их и сейчас. Смерть ничего не изменила и ничего не обесценила».

«А знаете, на чем их несут? — спросил Козинцев. — Это не носилки. Это что-то вроде обгоревших дверей. Я нарочно не привлекал к этому внимания, но это не носилки».

Примечательный штрих: даже в этой крохотной клеточке фильма, на которую если и обратишь внимание, то при втором, третьем просмотре, продолжается сквозная мысль фильма. Сорвана с петель дверь. Сорвана с петель Вселенная. Буря своротила мир с привычного центра.

Когда-то восемнадцатилетний Козинцев радостно выдвигал лозунг эксцентризма — искусства, остраняющего действительность, остранением выявляющего ее алогизм и ее истинную логику. Спустя десятилетия иная эксцентрика ворвалась в его фильмы — горькая, кровавая, жестокая. Трагический сдвиг эпох обнажал истинный смысл реальности.

Козинцеву очень понравилась мысль Эллен Терри: чтобы искать эксцентрику, нужно знать, где находится центр. Работая над экранизациями Шекспира и Сервантеса, Козинцев очень точно знал, где их центр: это человечность, борьба за человечность.

Не ремесло, не сумму профессионального

умения Козинцев считал главным в профессии режиссера. Художник тот, кому дана «тонкая кожа», способность остро, до боли ощущать «обжигающий воздух времени». В тетрадях режиссера записан воображаемый разговор с собратом по профессии, благополучно лишенным этого вредного для здоровья качества: «...Вы будете жить до ста лет... Как, наверное, здорово жить, когда такая толстая кожа, когда от нее может оттолкнуться все, что происходит в мире».

Своих учеников по ВГИКу, по Высшим режиссерским курсам Козинцев учил тому же, главному — способности жить с неуспокоенной совестью. В архиве режиссера хранится письмо от одного из его учеников, воспринявшего «Гамлета» как прямое продолжение институтских уроков: «Когда я смотрел «Гамлета», мне казалось, что я снова, как в былые времена, вижу и слышу вас. А когда очередь дошла до эпизода с флейтой, произошло нечто совсем странное: мне вдруг показалось, что флейта находится не в руках Смоктуновского, а в ваших руках...»

Так что, конечно же, не случаен выбор тех фильмов, которые ставил Козинцев: главное свойство их героев — Дон Кихота, Гамлета, Лира, каким стал он после душевного прозрения, — ранимая совесть, способность отзываться на чужую боль, сострадать чужим бедам. «Совесть — главная тема века», — записано в рабочих тетрадях режиссера.

●

Козинцев сам обратил внимание на это примечательное свойство своей работы: «Фильмы «Шинель», «Дон Кихот», «Гамлет» уже давно закончены, а я все продолжаю над ними трудиться».

На страницах своих рабочих тетрадей, в черновых набросках новых замыслов режиссер продолжает размышлять над современным смыслом Гоголя, Сервантеса, Шекспира — эти писатели уже «проросли в него», стали частью его духовного мира. Что бы он ни делал, о чем бы ни думал — эти авторы словно бы незримо присутствуют рядом: они критерий, мерило всего — и искусства, и жизни.

Тот огромный материал, который был поднят, осмыслен, прочувствован, прожит во время работы над фильмом, в рамки фильма не укладывается. Он требует своего продолжения на страницах литературных трудов, книг — написанных и еще только замышлявшихся.

В «Нашем современнике — Вильяме Шекспире» использована лишь малая часть того, что было накоплено и продумано во время работы над «Гамлетом». Этой трагедии должно было быть посвящено отдельное исследование, так и оставшееся лишь в черновиках и набросках.

Не ограничилась лишь полотном экрана и работа над «Королем Лиром» — ее продолжением стала книга «Пространство трагедии» (подзаголовок — «Дневники режиссера»). Какова цель такого труда? Поделиться, как говорят в подобных случаях, творческим опытом, рассказать о сложностях, сопутствовавших работе над фильмом, или, может быть, объяснить на словах то, что осталось не объясненным в фильме? Да нет, пожалуй. Внутренняя задача книги намного глубже. Дневники фильма прочитываются как дневники режиссерской мысли.

Питер Брук свою книгу о режиссуре назвал «Пустое пространство». Очищая шекспировские постановки от рутины и штампа, от «мейнингейской лавки старья» (выражение Козинцева), от картона и позолоты «исторических постановок», Брук помещает действие на пустые, лишенные привычного декора подмостки. Действие происходит в «пустом пространстве». Относясь к работам Брука с огромной любовью, интересом, уважением, Козинцев тем не менее многого в них не может принять. Потому и название его книги внутренне полемично бруковскому. Нет, не пустое пространство окружает шекспировскую трагедию — она живет в пространстве времени, эпохи, движущейся истории. Она не может существовать вне биографии художника, воплощающего Шекспира в кино или на сцене, вне той культуры, которая его воспитала, вне всего того, что происходит сегодня в мире. То есть вне того контекста, без которого

от Шекспира остаются только слова, слова, слова...

Успех своих шекспировских постановок Козинцев никогда не относил за счет собственно профессиональных достоинств режиссуры и никогда не считал себя режиссером лучше, чем английские. «Увы, я так не думаю, — писал он. — А вот традиция наша кажется мне более плодотворной. Я имею в виду великий опыт русской литературы и советского кино. Если мысль наша «выстрадала марксизм», то она «выстрадала» и освоение классического наследства. И прежде всего подход к нему не как к отвлеченным ценностям, а как к действенной силе, множеством корней связанной с реальностью, жизнью...»

Эти строки взяты из письма Козинцева А. В. Романову. Доказывая руководству кинематографии необходимость постановки фильма о Жанне д'Арк, которую намеревался осуществить Глеб Панфилов, Козинцев ссылался на собственный опыт. Его «Гамлет» и «Король Лир» были поняты во многих странах именно как русский Гамлет и русский король Лир. Тем же привлекает его и замысел Панфилова: это будет фильм о русской Жанне.

Неразрывность и множественность связей работы Козинцева с наследием культуры России раскрывается на страницах «Пространства трагедии». И даже там, где речь идет о культуре Запада, об актуальных событиях, происходящих сегодня в мире, все это увидено глазами художника, воспитанного русской культурой.

Вроде бы речь в книге идет лишь о кинопостановке одной пьесы, но в орбиту размышлений режиссера вовлекается самый широкий материал — все, что увидено, прочитано, продумано во время работы. Козинцеву необходимо здесь обратиться и к воспоминаниям о своей поездке в Японию, о встрече с «Садом камней», с музеем Хиросимы, где дети беззаботно резвятся в залах, хранящих память о страшной трагедии. Размышления о шекспировской пьесе органически смыкаются с размышлениями о Гоголе, о фантастическом реализме Достоевского, о парадоксальности режиссерского мышления Мейерхольда, о масках театра Но, о реформаторских поисках Гордона Крэга, о «театре жестокости» Антонена Арто.

Этот широчайший круг параллелей, ассоциаций, подкрепляющих, продолжающих, словно бы вливающихся в течение шекспировской трагедии — не энциклопедическая демонстрация собственной режиссерской эрудиции. Это рабочие инструменты, необходимые для преодоления неподатливой породы, для проникновения в глубинные пласты трагедии. Отбор никогда не случаен, всегда целенаправлен.

Ну, вот хотя бы страницы, посвященные «театру жестокости» Антонена Арто. Сегодня у него немало последователей, среди них крупнейшие режиссеры мира. Сборник статей Арто называют «самой значительной и самой важной книгой о театре, сочиненной в двадцатом веке». «Театр должен потрясать, воздействовать шоком», — прокламировал Арто.

Козинцев не сомневается в праве художника говорить «о грозном — грозными словами». Тем более, что и в истории русского искусства достаточно примеров обращения к самым крайним, почти физически непереносимым картинам страдания. Стоит вспомнить хотя бы сон Раскольникова, избиение упавшей лошади — в шесть кнутов по глазам. «В шесть кнутов, — продолжает Козинцев, — по сердцу. Так писала о неправде, о бездушии, бесчеловечности русская изящная словесность».

Но идеи, выдвигавшиеся когда-то как протест против «театра сытых» с его комнатными страстями, диктовавшиеся гневом, болью, тревогой за будущее, со временем успешно освоили мастеровые театрального дела, превратили в «стиль». «Черный Шекспир», «театр жестокости» — все это стало делом ремесла.

Вопрос о жестокости не случайно оказался столь важным в «Пространстве трагедии». Когда-то Н. Я. Берковский, заключая статью «Король Лир», поставленный Г. М. Козинцевым», писал: «Спектакль Большого драматического театра дает живописного, зрительного Шекспира и дает весь мрак и ужас его трагедии. Но спектакль этот едва ли тверд в шекспировской гармонии, в положительной стихии шекспировских трагедий. Одно от другого не-

отъемлемо. И то и другое еще предстоит завоевать нашей сцене».

Козинцев был благодарен критику за эти слова, они заставили его о многом задуматься. Без сомнения, не забылись они и в работе над кинематографическим «Лиром». Подтверждение тому — итог размышлений о «театре жестокости» в «Пространстве трагедии»: «...в этом пространстве, насыщенном движением, ничто не погибает бесследно, и смерть отзывается рождением, и когда мрак достигает предела, то уже разгорается еле заметная искорка, и мрак по сравнению с этой частицей света теряет силу».

В другом месте у Козинцева еще более определенно сказано о концепции его «Лира»: «Я пробовал усилить на экране голос добра. Даже в тех случаях, когда у него нет слов».

●

«Лир» завершен. Что дальше? Снова Шекспир? Козинцев пока еще не принимает окончательного решения. В планах «Ленфильма» за ним числится постановка «Петербургских повестей» Гоголя, большая широкоформатная картина. Идет увлеченная работа над сценарием, на его страницах оживает фантасмагорический мир гоголевских повестей: «Носа», «Портрета», «Невского проспекта», «Записок сумасшедшего» — они сплавлены единой мыслью художника о мире, об искусстве.

Но это не единственный замысел. Попутно обдумывается план «Маленьких трагедий» Пушкина, «Ухода» — картины о последних днях Льва Толстого; вырисовываются и контуры шекспировских проектов — «Как вам это понравится», «Мера за меру», «Буря».

Только сейчас, увы, уже после смерти художника, когда стали появляться публикации его незавершенных проектов, его записей из рабочих тетрадей, собранные и подготовленные к печати его женой Валентиной Козинцевой, мы начинаем в полной мере сознавать и то, какой огромный потенциал духовной жизни, труд, багаж человеческой культуры стоял за каждым из его замыслов, какие глубокие, новаторские открытия принесли бы они с собой на экран...

Из трех шекспировских проектов наименее разработанным осталась «Мера за меру» — здесь только самые черновые наметки тех тем, в глубь которых собирался двигаться Козинцев: власть, неправда власти, сила государства, обрушивающаяся на одного человека.

Намного дальше продвинут замысел «Как вам это понравится», и, будь он осуществлен, эта постановка могла бы иметь принципиально важное значение. Постановки шекспировских комедий в кино, как правило, оканчивались провалом (исключение, пожалуй, составляют лишь «Сон в летнюю ночь» чехословацкого кукольника Иржи Трнки и «Укрощение строптивой» Франко Дзефирелли). В прежние годы и сам Козинцев не ощущал особой тяги к шекспировским комедиям. «...для меня они, — признавался режиссер, — лишь уставшие фарсы; сколько раз я их ни перечитываю — то же впечатление». Но теперь его взгляд на существо их заметно меняется, углубляется, открывает в них новые, прежде не замечавшиеся шекспироведением пласты. Козинцев собирается ставить не какую-то из шекспировских комедий, но Комедию Шекспира, то есть дать полноту самому его комедийному постижению мира и истории. Не веселить, не развлекать зрителя забавными неурядицами и потешными выходками комиков собирался режиссер, но выразить комедийное мироощущение великого драматурга, несущее в себе и кипенье народных карнавалов, и сочность английского быта, и нестираемую печать трагизма. Нет, не красивая утопия в робингудовском стиле должна была предстать на экране. «Это пьеса об эмиграции. О тоске жизни на чужбине», — записал в своих набросках к сценарию Козинцев.

Что касается «Бури», то поначалу она еще не занимает в планах режиссера значительного места. Ему думается, что он ограничится здесь лишь написанием сценария, одно время намеревается заинтересовать идеей этой постановки Сергея Урусевского, к работам которого всегда относился с большим интересом. Картина видится яркой, зрелищной, богатой по пластике.

Однако постепенно отношение к замыслу

меняется. Меняется и сам замысел. Он становится мудрее, глубже, трагичнее. Он вырастает, занимая все большее место в рабочих тетрадях режиссера, и лично мне думается, что именно за эту постановку Козинцев в конце концов бы взялся. Впрочем, сейчас это может относиться лишь к области умозрительных догадок.

Замысел «Бури» словно бы смыкается, переплетается со всеми иными замыслами, над которыми Козинцев работал параллельно. Во всех них открывается общая тема — прощанье с жизнью, прощанье с искусством. Перерезает себе горло бритвой художник Пискарев, герой «Невского проспекта», покидает Ясную Поляну Толстой, три пушкинских трагедии — «Моцарт и Сальери», «Каменный гость», «Пир во время чумы» — объединены темой неизбежности смерти. «Реквием — проходит через все драмы». В «Буре» прощается со своим волшебным плащом маг Просперо.

Что такое этот волшебный плащ? Для Козинцева — это чары искусства, магия поэзии. Прощание трагично: Просперо, всегда почитавшийся героем сказки-феерии, волшебной пасторали на коралловом острове, введен Козинцевым в ряд трагических героев.

Отшельник, маг, поэт, он вынужден из безмятежного уединения жизни на острове вновь вернуться к реальности, к миру озабоченных делами людей. Идиллия нарушена вторжением «цивилизации» — пьяной матросни, горланящей песни; политиканов и дипломатов, и здесь по привычке продолжающих свои интриги и подлости; самца Фердинанда, к которому льнет дочь Просперо Миранда («оскотела — уже не дождется времени стать похабной бабой»). Пора расставаться с островом, с магией, с поэзией — «поэт снова слышит голоса жизни. Ее песни, хохот и гогот».

Размышления о Просперо, о его прощании с «волшебным плащом» подводят Козинцева к раздумьям о самом Шекспире. «Буря» была его последней пьесой. После нее он бросил театр, покинул Лондон, занялся спекуляцией земельными участками. Почему?

«Надоело, — отвечает Козинцев. — Надоело сочинять «слова, слова, слова». Надоело угождать вкусам придворных меценатов, жаждущих высоких, «античных» образцов. Надоело угождать публике партера, тем самым матросам, приятелям Калибана, вместе с которыми он пил, горланил и пытался насиловать Миранду. Что им поэзия! Они вполне довольны глупыми отсебятинами комиков, пытающихся «переиродить ирода». Разве торговля участками не честнее, чем торговля поэзией? Может быть, лучше чистый лист бумаги?.. Что писать? Еще одну пастораль?»

«Кажется, я начинаю находить разгадку тайны, — пишет в набросках к «Буре» Козинцев, — почему же Шекспир бросил сцену? Вот вам мое стило, — сказал он, — пишите сами!». В прощании Шекспира с театром нет примирения и просветления. «Он оставляет нам не торжественный ответ на речи, напутствие мага, уходящего на пенсию, а боль и страдание, и еще отчаяние. Куда там совладать с Калибаном и удержать мецената Ариэля».

В этой горькой концовке — тревога, неуспокоенность самого Козинцева. Десятилетием ранее, снимая «Гамлета», он верил, что сможет сделать понятным для всех смысл великой трагедии, не принижая, не обкрадывая его. Уже во время работы над «Лиром» он не ставил себе подобной задачи. Вопрос переходит в иную плоскость. Понятным для всех? Хорошо, можно сделать понятным. Но все ли захотят понимать этот смысл? Как достучаться в уши, не желающие слышать?

Дело не в личной обиде на зрительское невнимание — нет, тут Козинцеву жаловаться не на что, его шекспировские фильмы всеми высоко оценены, признаны зрителями. Но разве не дают битковых сборов бессмысленные комедии, разве не собирают миллионы поклонников у телевизоров зрелище крутящихся на льду девиц или хоккей с шайбой (к последнему Козинцев относился с особой идиосинкразией, он даже намеревался ввести в «Бурю» сцену, где пьяная матросня гоняет в хоккей на лужайке — в воротах стоит Калибан)?

Ефим Добин в статье о посмертных публикациях Козинцева обращает внимание на главнейшее их свойство: «Все они насквозь про-

низаны огнедышащим этическим пафосом. Читая их, вы находитесь не просто в сфере нравственного размышления, но уже в мире нравственного горения. Вы понимаете, что от решения вопросов, которые мучат художника, зависит не просто успех задуманного фильма — от этого зависят судьбы мира».

Вот что не дает покоя художнику: не глухота к его голосу — глухота к судьбам мира. Отсюда то ощущение тревоги, которое пронизывает его последние записи. В набросках к «Буре», будем думать, не случайно оказались варианты перевода самых трагичных у Шекспира строк — предфинального монолога «Макбета». Вот они в подстрочном пересказе: «Жизнь — это история, которую пересказал дурак: в ней много шума и ярости, нет лишь смысла...».

И все же не будем считать эти строки итогом взаимоотношений художника с жизнью. Пусть в этом Шекспире, образ которого возникает в набросках к «Буре», угадываются какие-то черты самого Козинцева, его тревоги и сомнения, при всем том это никак не попытка автопортрета. Козинцев не смог бы расстаться с «волшебным плащом» киноэкрана, существование вне искусства было для него невозможным. Он готовился к новым постановкам, собирался доискиваться в них со всей бескомпромиссностью ответа на те вопросы, которые не боялся перед собой ставить.

Как ни горьки, как ни трагичны те мысли, которые пронизывают замысел «Бури», в них не чувствуется безысходности. Ведь и сомнения в силе искусства Козинцев собирался высказать средствами искусства. Неуцененной, непоколебленной оставалась его вера в высокое предназначение искусства, в его достоинство, в его право и обязанность быть совестью своего времени...

«Слово художника, — продолжает в цитированной уже статье Добин, — есть его дело — вопль художника не остается гласом вопиющего в пустыне, он живет века. Он тоже есть дело, ибо он концентрированное, максимально действенное выражение того, что переполняет душу художника. Изо дня в день Козинцев напрягал все свои силы, чтобы направить целительную силу искусства в главные болевые точки современного мира. Тем самым он осуществлял себя как художника.

По тому накалу, с каким зов нашего времени нашел свое выражение в этих разнокалиберных, отличных друг от друга записях Козинцева, я не знаю художника, ему равного. В этих публикациях есть нечто всечеловеческое. Творения Гоголя, Шекспира предстают преображенными, озаренными стремлением художника осветить проблемы века огнем человеческой совести. Что-то грандиозное, мирообъемлющее чувствуется в самом ходе козинцевской мысли...».

Ю. Ханютин

Сон разума...

Мифология западной фантастики

Известный английский писатель Олдос Хаксли как-то заметил, что все пророчества интересны главным образом тем, что проливают свет на эпоху, которая их породила. Так, идеалы серьезного и весьма интеллигентного англичанина могут быть изучены во всем процессе их развития по огромной серии пророческих романов Уэллса. Наше представление о будущем обладает лишь тем значением, что выражает наши современные страсти и надежды.

Здесь сказано о фантастике главное. Отправляет ли она своих читателей и зрителей в космос, в будущее или в далекое прошлое, сталкивает ли она их с инопланетянами или с ужасными чудовищами — все равно фантастика остается на земле и говорит о жгуче современных проблемах, тревогах и надеждах нашего мира. Причем, создавая свою фантастическую модель реальности, писатель или кинематографист пользуется любыми формами условности, он свободно, хочется сказать —

лирически, выражает свою идею, поскольку власть материала здесь проявляется меньше, чем в произведениях, построенных по законам жизнеподобия.

Эти возможности серьезной, проблемной фантастики использует, тиражирует и «массовая культура», которая пугает своего зрителя и отчасти выражает его действительные тревоги, отражает реальные проблемы научно-технической революции и уводит от них в мнимые ужасы.

...В моей книге «Реальность фантастического мира», выходящей в издательстве «Искусство», на обширном фактическом материале рассматриваются основные темы и образы западной фантастики в их обусловленности кризисными явлениями буржуазного общества. Публикуемые фрагменты из этой работы призваны показать, как своеобразно и остро отражаются противоречия научно-технического прогресса на западе в фантастическом кино.

●

В 1901 году молодой, но уже известный писатель Герберт Уэллс опубликовал роман «Первые люди на Луне». Луна, которую посетили ученый Кэйвор и его сосед Бетфорд, оказалась похожей на большой муравейник. Только «у муравьев четыре или пять разных форм, у селенитов же их очень много».

«На Луне каждый гражданин знает свое место», каждый от рождения воспитывается так, чтобы развить одну способность,— у пастухов длинная клешня, чтобы погонять и тащить коров, у мясников длинные руки на коротком теле, у математика развиваются те части мозга, которые нужны для математики, и «он глух ко всему, кроме математических задач», у воинов, наоборот, мускулистые торсы и микроскопические мозги. А сам Великий Лунарий — это колоссальный мозг с крошечными глазами, но без лица — компьютер, как сказали бы мы сегодня. В «Первых людях на Луне» Уэллс предложил еще один вариант возможного будущего, внеся в технократическую утопию элемент сатиры.

Через год после выхода романа появилась и первая экранизация Уэллса — фильм Жоржа Мельеса «Путешествие на Луну». В нем было 285 метров. Правда, попадали герои на Луну по методу Жюля Верна — в снаряде, выпущенном из пушки,— это было эффектнее, чем сам собой поднимающийся шар, но дальше следовали сюжету Уэллса. Они встречали селенитов, похожих на насекомых, ходили среди рощи грибов. Обитателей Луны изображали акробаты из «Фоли Бержер», балерины из театра Шатле плясали в виде небесных светил, после различных приключений герои убегали от селенитов и спускались на землю при помощи парашюта.

Конечно, кинематограф, находящийся в младенческом состоянии, не мог подняться до уровня размышлений Уэллса; Мельес взял из романа то, что мог передать на экране — приключение и зрелище.

Прошло шестьдесят два года, и английский режиссер Натан Жюран снова вернулся к «Первым людям на Луне». Роман Уэллса получил современное, якобы документальное обрамление: три космонавта из Англии, СССР и США под флагом ООН достигают Луны, но когда они уже собираются поднять вымпел первооткрывателей, то неожиданно натыкаются на истлевший британский флаг (приятно хоть в фантастике быть первыми!) и документы, неопровержимо доказывающие, что раньше их посетили Луну два героя Уэллса и (необходимая добавка кино) невеста Бетфорда — Кэт. Репортеры, получившие сенсационное сообщение с Луны, находят престарелого Бетфорда, рассказ которого и стал основным сюжетом фильма. Бетфорд поведал журналистам, как, не желая того, они с профессором Кэйвором и Кэт попали на Луну, как воевали с карликами-селенитами, как встретились с Великим Лунарием и выяснили, что он, оказывается, готовит нападение на Землю. (В кино жители чужих миров выглядят обычно более агрессивно, чем в литературе.) Наконец, как после обычных схваток и погонь Бетфорд и его невеста убегают, оставив бедного профессора в руках злобных селенитов. И тут действие возвращается в современность: космонавты не могут найти следов селенитов — все обратилось в пыль. Фильм представляет

собой банальную приключенческую ленту, сделанную без изобретательности и совершенно отбросившую социальное содержание книги Уэллса, его попытки показать алогизм буржуазного общества и тоскливую упорядоченность лунного как одну из нежелательных альтернатив будущего. Роман давал основания и для фильма-размышления, и для фильма-сатиры. Кинематограф располагал уже техническими возможностями звука, цвета, широкого экрана. Но формула «зрелище+приключение» остается неизменной.

Может быть, «Первым людям на Луне» просто не повезло? Вот фильм «Машина времени» (1960), признанный лучшим фильмом Джорджа Пала — современного Мельеса, «чародея экрана» — продюсера и режиссера фантастических картин. «Машина времени» была опубликована еще в 1895 году. В далеком будущем путешественник по времени обнаруживал не гармоническое разумное и счастливое общество, а две совершенно чуждые друг другу враждебные расы: изнеженные, беспечные, отучившиеся работать и мыслить элои и живущие в подземных фабриках одичавшие морлоки (употребляющие в пищу своих бывших хозяев — элоев).

Романтическая метафора Уэллса была тем, что сегодня называют экстраполяцией в будущее тенденций настоящего. Элои и морлоки — результат умственной и физической деградации общества, в котором одни живут за счет других. Технический прогресс, утверждал писатель, в антагонистическом классовом обществе ни к чему хорошему привести не может.

Джордж Пал бережно воскрешает дизайн викторианской Англии: массивную устойчивую мебель, коляски, свечи, керосиновые лампы, часы, множество часов — фильм начинается с их тиканья — каретные, каминные, с автоматическими фигурками. Наконец, сама машина времени, напоминающая первые автомобили со множеством наивных завитушек и украшений, плюшевым сиденьем, медной рукояткой хода «вперед — назад» и пластинкой, указывающей создателя машины — «Г. Дж. Уэллс, 1895». Кажется, роман стал поводом для очаровательной стилизации эпохи, ее мод, костюмов, интерьеров. Тем более что режиссер нашел блестящий прием для того, чтобы показать движение времени. Напротив лаборатории находится магазин готового платья — и в витрине на наших глазах происходит мгновенное переодевание манекена: смена мод от 1895 до 1966 года — это впечатляет больше, чем быстрый восход и заход солнца, превращающийся по мере ускорения хода машины в сплошные огненные полосы, прочерчиваемые на небе, а затем просто в мерцание света и тьмы.

Однако Джордж Пал не ограничивался этюдом на тему смены мод и дизайна. Он останавливает машину в трех пунктах — 1917, 1940 и 1966 годах, — утверждая, что история человечества — это история войн и кровопролитий. В 1917 году его герой пугается автомашин и знакомится с сыном друга, который спрашивает, был ли он на фронте; в 1940-м — видит аэростаты, висящие над Лондоном, и покидает неприветливое время, уверенный, что война с немцами продолжается уже четверть века; в 1966 году он видит людей, одетых по моде будущего в блестящие комбинезоны, но не успевает рассмотреть родной город, как начинается воздушная тревога. Над Лондоном повисает спутник, бросающий атомные бомбы. Все рвется, горит, разверзается земля, исторгаются потоки лавы, и кипящие реки магмы заливают город. Испуганный изобретатель, добравшись до машины, дает «полный вперед» и попадает во время, когда уже нет войн.

Он видит руины — остатки цивилизации. Западное кино научилось показывать руины культуры: трава и кусты в треснувших ступенях огромного здания, голова загадочного сфинкса. Герой знакомится с элоями, поражаясь их апатичности, и выясняет, что они не читают книг, не помнят прошлого и, как скот на бойню, идут по гудку в подземелья морлоков, чтобы стать их пищей; Джордж спасает тонущую красавицу Уинну и дерется с лохматыми, похожими на седых обезьян морлоками, отбивая у них похищенную машину. Затем, вернувшись на короткое время в свою лабораторию к изумленным гостям, он снова



«Кинг Конг», США. Режиссеры Эрнст Шёдзак и Мериан Купер

уезжает, на этот раз, очевидно, навсегда, чтобы, как подобает истинному англосаксу, возглавить восстание элоев против морлоков.

Зритель этого фильма может восхищаться фантазией дизайнеров, ужасаться сценами военных катастроф, гадать, чем кончится история Джорджа и прекрасной Уинны, когда он к ней вернется. Но в фильме нет размышлений Уэллса о мире, трагически расщепленном на тех, кто создает, и тех, кто имеет, тех, кто отторгнут от духовных ценностей, и тех, кто отчужден от производительного труда. Пал не развивает мысли Уэллса, не спорит с ними, он просто игнорирует их.

Именно в тот момент, когда кино обрело все технические возможности, завоевало новую зрелость и глубину, оно прошло мимо социальных концепций родоначальника современной фантастики.

Справедливости ради надо сказать, что в 30-е годы, при жизни Уэллса, было создано несколько картин, пытавшихся не только пересказать сюжеты Уэллса, но и выразить его идеи. Это фильм американца Уэйла «Человек-невидимка» и созданные по сценариям Уэллса в Англии картины «Облик грядущего» и «Человек, который мог творить чудеса».

Но тогда же — точнее, в 1933 году — Уэллс в ответ на предложение написать предисловие к своим ранним научно-фантастическим романам заметил, что «мир имеет достаточно катаклизмов в реальности, чтобы нуждаться в дополнительных катаклизмах фантастики». Катаклизмов не стало меньше в 50—60-е годы. Но и в «Машине времени», и в «Первых людях на Луне», и в «Войне миров» кинематограф, забыв о пожелании Уэллса, выбирает зрелище катастроф, приключение, берет иной слой, чем тот, которым дорожил сам писатель. Различие в методах, объектах интереса у кино и литературы налицо.

Страх и суеверие — этот обнаженный нерв общества, на котором раньше играл фильм ужасов, теперь, по мнению Пенелопы Хастон, перешел в область научно-фантастического кино [1]. Как замечает Бакстер, «возможно, наиболее распространенная реплика в научно-фантастическом кино — «Есть вещи, которые человек не должен знать». Тысячи актеров произносили ее, обращаясь к безумным ученым, и тысячи героев бормотали над дымящимися руинами космических кораблей и экспериментальных научных лабораторий. Она выражает универсальный, всеобщий страх людей перед неизвестным и необъяснимым, страх, который научно-фантастическая литература отвергает, но который пустил прочные корни в научно-фантастическом кино» [2]. Характерно, что настроения эти совершенно незнакомы советской кинофантастике, проникнутой верой в благодетельность научного знания, захвачен-

---

[1] Цит. по Baxter J. Science Fiction in the Cinema. London— 1974, № 4 p. 9.
[2] Ibidem, p. 9.

ной гигантскими возможностями технического прогресса.

Откуда же это противоречие между научно-фантастической литературой и кинематографом на Западе? Почему литература в своем верхнем и достаточно мощном слое если и предостерегает об опасности тех или иных последствий науки, тем не менее приветствует эксперимент, увлечена научными идеями, рассматривает последствия их применения, а кино (хотя и с существенными исключениями) заражено суевериями и страхом, его интересуют не идеи, но лишь зрелища и потрясения?

Может быть, дело как раз в том, что кино не успело накопить такие традиции, как литература. Родоначальники современной фантастики Жюль Верн и Герберт Уэллс имели длинный ряд предшественников, начиная от писателей античности, через Рабле и Свифта, до просветителей XVIII века. Мельес начинал первым, а главное — арсенал его выразительных средств позволял воплотить зрелищную сторону фантастики, иногда ее эмоциональный мир, но, конечно же, не ее идеи, не богатство ее научных и социальных прогнозов. Положение не очень изменилось в 20-е и 30-е годы. Более того, сложилась традиция, некие законы жанра: на экране показывался не путь к открытию, а лишь его фантастические результаты, его таинственные и катастрофические последствия.

Есть и еще одно, возможно, решающее обстоятельство. Научно-фантастическая литература и кино имеют несовпадающие адреса. У литературы свой, преимущественно молодой читатель, частично даже организованный в клубы любителей фантастики («фэн-клабы»).

Конечно, поток книжной макулатуры в области фантастики огромен. Герои и сюжеты приключенческого бульварного чтива легко акклиматизируются в будущем, в космическом пространстве. Но все же у организованного читателя «фэн-клабов» есть возможность систематического знакомства с проблемной научной фантастикой.

Зритель научно-фантастических фильмов, как правило, обычный зритель коммерческого кино, который тянется к зрелищу, эмоциональному потрясению. Но важно еще и другое: какого рода зрелища и потрясения дает научно-фантастический кинематограф? На какие потребности и настроения массового зрителя он отвечает?

Когда ставишь вопрос таким образом, то как будто бы чисто зрелищный фильм Пала, который критики упрекают в диспропорции визуального и психологического, получает определенный и современный смысл. Зритель видит любовно, с ностальгией показанный прочный, устоявшийся быт викторианской Англии, видит великолепие сецессиона 10-х годов, а потом все это сметается лавиной перемен, принесенных XX веком, рушится в огне атомной войны, чтобы закончиться вялым и бездумным миром апатичных элоев, ставших пищей для морлоков. Ничего не говорится прямо, сопоставляются цветные картины, зрительные образы эпох, но вывод подсказывается зрителю: «тогда» было лучше, чем «теперь», надежнее, спокойнее, милее.

Фильм оказывается консервативной реакцией «массовой культуры» на технический прогресс.

Что же касается того, что в область научной фантастики теперь перешли «страх и суеверие» из фильма ужасов, то это закономерно. Слепая вера во всемогущество научного знания, которое действительно приносит невероятные практические результаты, но результаты, даваемые обычному человеку в готовом виде, порождает огромное количество суеверий вокруг науки.

Иначе говоря, на место авторитета бога обыватель, запутавшийся в сложности современного мира, готов поставить авторитет науки. Он ждет от нее готовых решений, точных рекомендаций, а если таковых нет, он сам как бы вырывает эти рекомендации из весьма осторожных и предположительных прогнозов. Так рождается миф о снежном человеке и о возможностях телепортации, телекинеза. Так возникает эпидемия «летающих тарелочек». Тысячи людей в разных странах мира заявляют, что лично видели космические корабли пришельцев. Американец Джордж Адамский выпускает две книги — «Летающие тарелки

терянность. И рядом с эйфорией по поводу технических достижений обнаруживаются враждебное отношение к прогрессу, к разуму вообще, тяга к иррационализму и мистике.

Ситуации подобного рода уже встречались в истории культуры. Так, в эпоху Просвещения намечается кризис просветительного рационализма. Как отмечают исследователи литературы предромантизма В. Жирмунский и Н. Сигал, «первые симптомы этого кризиса обнаруживаются в середине века, когда в литературе и в быту начинает проступать новое осмысление фантастики. Наблюдается растущее увлечение (в особенности среди высшего общества) алхимией, магией, кабаллой, поиски «философского камня», интерес к сочинениям натурфилософов XVI—XVII веков — Парацельса, Якова Бёме и к современной теософии (в частности, к Сведенборгу)»[4]. Именно в эти годы приобретают невиданную популярность такие маги и шарлатаны, как Калиостро и граф Сен-Жермен. Вспыхивает повальное увлечение азартными играми, вокруг которых возникает «суеверный ореол», делаются попытки философски осмыслить это увлечение, «связав стихию случайности, воплощенную в карточной игре, со сферой сверхъестественного, иррационального»[5].

Наше время предлагает более контрастную ситуацию. Потому что тяга к иррационализму возникает одновременно с невиданными достижениями человеческого разума, астрология существует на фоне космических полетов, проповедь спонтанности, бессознательного откровения — рядом с компьютерами, религиозные секты, пытавшиеся постичь тайну человека,— параллельно с открытием генетического кода.

Причем очень часто проповедь мистики, сверхъестественного выступает в чешуе научной терминологии, обставляется научным реквизитом. Так, гадалки используют электронные машины, спириты толкуют о телекинезе, астрологи — о космических излучениях.

Постоянное соединение рационального и иррационального, их парадоксальное сочетание в повседневном сознании человека позволяют понять и причину зыбкости жанровых границ в современной фантастике, и взаимопроникновение научной и ненаучной фантазии.

Но дело не только в содержании научной фантастики, но и в самом ее методе: существующие сегодня в зародышевом виде тенденции и настроения она развивает в полном объеме, перенося в будущее. Скрытые страхи и проблемы выводит наружу, делая явными.

Многократно эти страхи использовались кинематографом в чисто коммерческих целях. Продюсеры и режиссеры нажимали на кнопки проверенных аттракционов жуткого, чтобы привлечь зрителя. Но в то же время история взаимоотношений искусства и зрителя ясно показывает, что темы страха, угрозы в фантастическом кино соотносились с общественной ситуацией, что массовые психозы, безумия всегда находили свое отражение в искусстве. Другое дело, что связь эта обычно носит непрямой характер и проследить ее нелегко. Тем не менее она существует. Примером наиболее явной связи — прямой и обратной — является судьба в эфире и на экране романа Г. Уэллса «Война миров». Известна история, когда радиоинсценировка Орсона Уэллса по «Войне миров» вызвала массовую панику.

История этой радиопередачи заставила задуматься американских социологов о тех массовых страхах, агрессивных инстинктах, которые живут в обществе и которые столь легко могут быть спровоцированы и выведены на поверхность. Она показала, что интерес зрителя к фантастическим кошмарам не может быть понят вне социальной психологии.

Через пятнадцать лет после знаменитой передачи Уэллса Джордж Пал и Байрон Хаскин делают фильм «Война миров», в котором как бы воссоздают панику тридцать восьмого года: толпы обезумевших людей на улицах Лос-Анджелеса, жестокая драка в грузовике, мужчины, вытаскивающие женщин из автомобилей, чтобы самим занять их место. Этот фильм создавался уже совсем в иное и тоже напряженное время, в разгар холодной войны, которая отразилась в нем целым рядом изме-

[4] В. Жирмунский и Н. Сигал. У истоков европейского романтизма. — В книге «Фантастические повести», Л., «Наука», 1967, стр. 266.
[5] Там же, стр. 266.

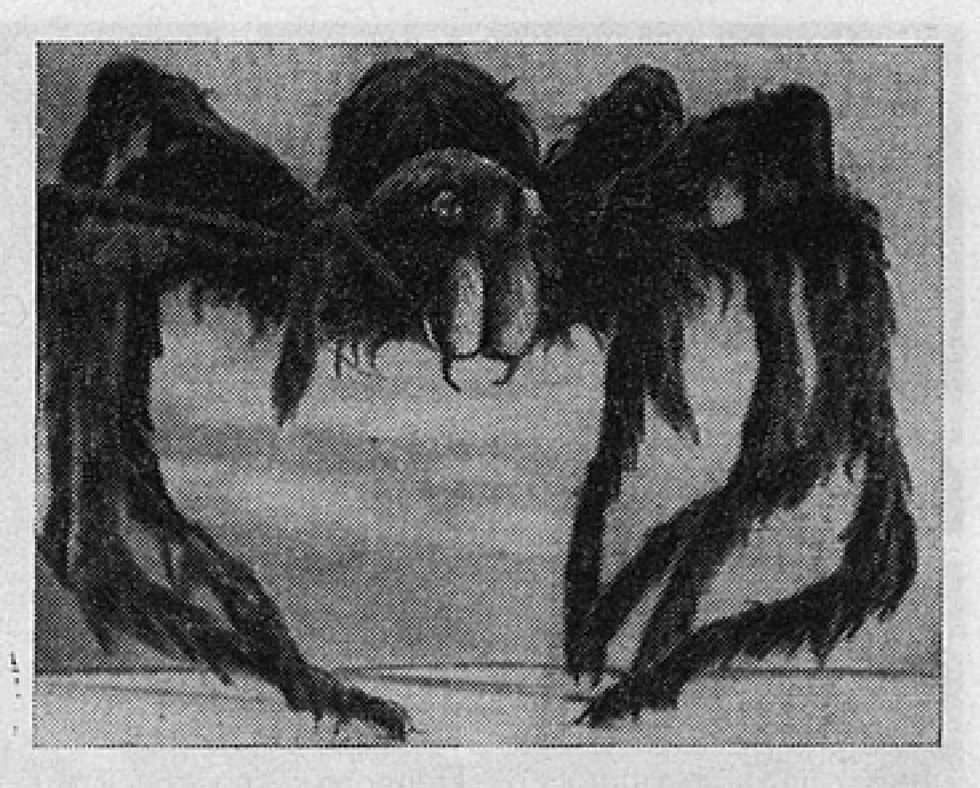
нений романа Уэллса — технических, психологических. На «летающие тарелки» марсиан наступают современные танки, супербомбардировщики сбрасывают на них водородную бомбу, а марсианские аппараты мгновенно окутываются защитным экраном, выдерживающим любые температуры и любые снаряды.

Для Уэллса марсиане — предлог поставить это общество в крайнюю ситуацию, где проверяются его ценности, мужество и достоинство его членов, их способность к самопожертвованию. Уэллс еще не знал о той проверке, которой подвергнет буржуазную цивилизацию сама история в двух мировых войнах. Но результаты его «марсианского испытания» оказались удивительно пророческими — он показал эгоизм буржуазного человека, его готовность подчиниться силе и примириться с любым положением: «Они будут удивляться, как это они раньше жили без марсиан».

В фильме нет рассуждений писателя, нет подробностей деградации общества, хотя момент одичания во всеобщей панике показан сильно. Картина Пала и Хаскина столь же характерна в социологическом плане, как и передача Орсона Уэллса. И так же выражает историю эмоций своего времени. И в упоении военной техникой, и в злорадстве по поводу ее посрамления, и одновременно в преклонении и ужасе перед ее фантастическими возможностями, воплощенными в «летающих тарелках» марсиан. И в страхе вторжения, подогревавшемся всеми органами информации в годы холодной войны, и в финальном утешении, что «как-нибудь бог поможет Америке справиться с врагами». Не случайно последняя «тарелка» марсиан падает, не долетев до церкви, где собрались жители Лос-Анджелеса, чтобы в смертный час обратиться к богу.

●

Особенность «массовой культуры» состоит в том, что, чутко реагируя на общественные настроения, она всегда пытается предложить своему потребителю выход из, казалось бы, неразрешимых коллизий, пусть этот выход и является иллюзорным. По существу, она создает новую мифологию.



«Тарантул», США.
Режиссер Тед Браунинг

Маркс указывал, что «всякая мифология преодолевает, подчиняет и формирует силы природы в воображении и при помощи воображения; она исчезает, следовательно, вместе с наступлением действительного господства над этими силами природы»[6]. При этом он подчеркивает, что под природой «понимается все предметное, следовательно, включая и общество»[7]. Здесь Маркс определяет важнейшую непреходящую особенность «всякой», в том числе и современной мифологии, ее целевую установку и тот исторический момент, когда эта мифология лишается смысла. Применяя его положение к сегодняшней ситуации научно-технической революции на Западе, приходишь к выводу, что фантастика и является той мифологией, которая призвана «преодолевать, подчинять и формировать» в воображении вырвавшееся из-под контроля человека движение технического прогресса. Это мифология технической эры. И как всякая мифология, она имеет свои устойчивые структуры, своих постоянных героев, свои привычные конфликты, свои навязчивые страхи.

Это ясно видно на примере голливудских фантастических фильмов первой половины

---

[6] К. Маркс и Ф. Энгельс. Об искусстве. М., «Искусство», 1976, т. I, стр. 122.
[7] Там же.

50-х годов, связанных с вторжением из космоса и атомной угрозой. Причем здесь важно одно обстоятельство. Для фантастики существует правило интервала: проходит обычно несколько лет, прежде чем эмоции, рожденные реальными историческими событиями, трансформируются в фантастические образы, прежде чем кинематограф начинает создавать свою мифологию. (С другой стороны, мифологический мотив на время или навсегда уходит из кино, потеряв свою новизну.)

На экран вышли и заполнили его космические чудовища, стада доисторических монстров, разбуженных атомными испытаниями, или современных мутантов, возникших под влиянием радиоактивности. Первому воскресить[8] этот жанр выпала честь Эжену Лурье, бывшему художнику Жана Ренуара, Рене Клера и Саши Гитри. В 1953 году он ставит на студии «Уорнер бразерс» фильм «Чудовище с глубины 20 тысяч сажен».

Чудовище Лурье — это метафора разбуженных ядерных сил. Недаром даже кровь его радиоактивна, и уничтожают его после разрушительного марша по Нью-Йорку при помощи радиоактивных изотопов, загнав в парк развлечений в Манхэттене. Это наиболее сильный эпизод в фильме: чудовище с пробитым горлом носится между аттракционов, а команды в противорадиационных костюмах неумолимо сжимают вокруг него кольцо облавы.

Скромная по бюджету, стоившая всего 250 тысяч долларов, картина Лурье имела неожиданный успех и принесла студии около 5 миллионов долларов. Немедленно начинается работа над другой, уже более дорогой картиной о чудовищах —«Они». А затем десятки фильмов о радиоактивных чудовищах и мутантах заполнили американский экран. Конечно, это было перемещение капитала в сферу, где отдача вложений была наибольшей в данный момент,— изученный механизм капиталистической экономики. Но почему отдача была наибольшей именно здесь? Новизна материала? Но монстры появлялись и в 30-е годы. И кстати, «Сын Конга» имел уже куда меньший успех. А фильмы о чудовищах делаются уже два десятка лет (последний боевик в этой тематике — новый «Кинг Конг»), и это свидетельствует о том, что за ними стоит какой-то важный фактор массового сознания. Ведь коммерческое искусство чутко реагирует на запросы зрителя и мгновенно перестраивается, как только падает интерес к какой-нибудь теме.

Именно так произошло с космическими полетами — одним из самых заслуженных сюжетов научной фантастики. Для Мельеса «Путешествие на Луну» и «Путешествие через невозможное» (к Солнцу)— только предлог для игры воображения. Но зрителя 20-х годов уже интересовало, как бы мог реально осуществиться космический полет, и Фриц Ланг в «Женщине на Луне» подробно показывает старт космической ракеты. Однако даже в те годы, когда полеты в космос еще были далекой мечтой, одного лишь научно-популярного объяснения технических проблем полета было недостатчно, чтобы увлечь зрителя, и Ланг, понимая это, строит сложную интригу — с предательствами, убийствами, с любовным треугольником и, конечно, мелодраматической развязкой.

Снова тема космических полетов мощно возродилась после войны, когда Джордж Пал впервые применил многие из своих трюков в цветном фильме «Направление — Луна» (1950, режиссер Ирвинг Пичел, США) и захватил публику подлинностью изображения самого полета и лунной поверхности.

И опять-таки достоверность самого полета космического корабля была лишь условием успеха, требовался и напряженный сюжет Роберта Хайнлайна. После этого чем ближе становились полеты в космос, тем меньше сами по себе они интересовали зрителя как предмет научной фантастики. И тема космических полетов «оживлялась» в годы холодной войны фантастическими «восточными шпионами» в фильмах Теренса Фишера «Космический путь» и Ричарда Толмеджа «Проект — лунная ба-

---

[8] Термин «воскресить» в данном случае вернее, чем «открыть», ибо двадцатью годами раньше гигантское чудовище вышло на американский экран в фильме Эрнста Шёдзака и Мериана Купера «Кинг Конг».



«Вторжение похитителей тел», США. Режиссер Дон Сигел

за», эротическими сценами в картине «Посещение с Венеры» «специалиста по голому телу» Харрисона Маркса.

Понадобилось время, чтобы на новом уровне технического прогресса, когда полеты стали реальностью, вернуться к этой теме в «Космической одиссее», соединяющей достоверность технического декора космической эры и философские размышления о судьбах человечества.

Фильмы о чудовищах и вторжениях из космоса не становятся просто полигоном для других массовых жанров. Тема, «герой» здесь сами формируют сюжеты, постоянные мотивы, конфликты, взаимоотношения персонажей. Бесчисленное множество этих киносказок «с дрожью» сводится в конечном счете к нескольким моделям. Но как раз в их повторяемости, в постоянных акцентах на определенных мотивах просматриваются те навязчивые идеи и страхи — атомной войны, вторжения, — которые делают эти фильмы красноречивым документом своего времени.

Упомянутая уже картина «Война миров» как раз и дает одну из типических моделей научно-фантастического фильма, собираемую из нескольких блоков.

Блок первый. Герой — молодой ученый — приезжает на уик-энд к родителям своей невесты. В другом случае это может быть автомобильная экскурсия; но молодой человек — ученый или военный — и девушка обязательны. В разгар танцев гаснет свет и останавливаются все часы. И пока все обыкновенные люди пребывают в состоянии беспечности, ученый убеждается, что случилось что-то тревожное и необычайное.

Блок второй. Ученый вместе с группой добровольцев отправляется к месту, куда указывают магнитные стрелки. Все полагают, что упал метеорит. В других вариантах, когда ученому не верят, он начинает исследование в одиночку, на свой страх и риск, как астроном-любитель в фильме «Это пришло из другого пространства», или ученый на Северном полюсе, где он обнаруживает в глубине Ледовитого океана чудовище, разбуженное атомными взрывами. В составе экспедиции часто есть репортер, как бы представительствующий от имени зрителя.

На дне кратера вспыхивают зеленые огоньки, и все с некоторым страхом отмечают, что круглое кольцо на верхушке метеорита начинает двигаться. Трое добровольцев, радостно размахивая руками, идут к космическому кораблю в надежде завязать первый контакт, репортер лихорадочно снимает торжественную

сцену, ученый занимает благоразумную выжидательную позицию. (В другом варианте, наоборот, он, движимый научным любопытством, совершает необдуманные поступки, и положение спасают военные — «Вещь из другого мира», либо он оказывается провокатором нападения злых сил, как доктор Морбиус в «Запрещенной планете».) Неожиданно из корабля вырывается красный луч, испепеляющий трех парламентеров, толпа в ужасе бежит. Лишь только ученый, не теряя присутствия духа, прячется в подходящем укрытии, увлекая за собой девушку, которая уже почти без чувств.

Блок третий. В дело (во всех фильмах) вмешивается армия. К месту происшествия идут моторизованные колонны, на исходные позиции выходят орудия, танки; полковник советуется с молодым ученым, тот выражает сомнение в успехе операции. Начинается атака. Марсианские «летающие тарелки» мгновенно экранируются от снарядов и пуль и в свою очередь сжигают солдат, машины и танки, оставляя лишь контуры предметов на земле. Общая паника, все бегут.

Блок четвертый. Конференц-зал. Военные проводят совещание с учеными. Ученые беспомощно разводят руками — данных слишком мало. Сводки сообщений, газетные телеграммы, марсианские корабли высаживаются по всему миру. ООН пытается объединить силы Земли для отпора. Война приобретает глобальный характер. Президент отдает приказ сбросить на пришельцев водородную бомбу. Тем временем ученый и его девушка оказываются в страшной опасности. Они прячутся в полуразрушенном доме, а над ними — марсианские аппараты. Марсиане, пьющие человеческую кровь, пытаются их схватить. В глубине подвала ученый отчаянно отбивается от автоматической руки, уже схватившей его девушку — ситуация «красавица и чудовище» соблюдается неукоснительно.

Блок пятый. Летающая крепость сбрасывает на марсиан водородную бомбу, но когда рассеивается дым, выясняется, что она не причинила им никакого вреда. Марсианские «тарелки» плывут на Лос-Анджелес, и ничто не может преградить им дорогу.

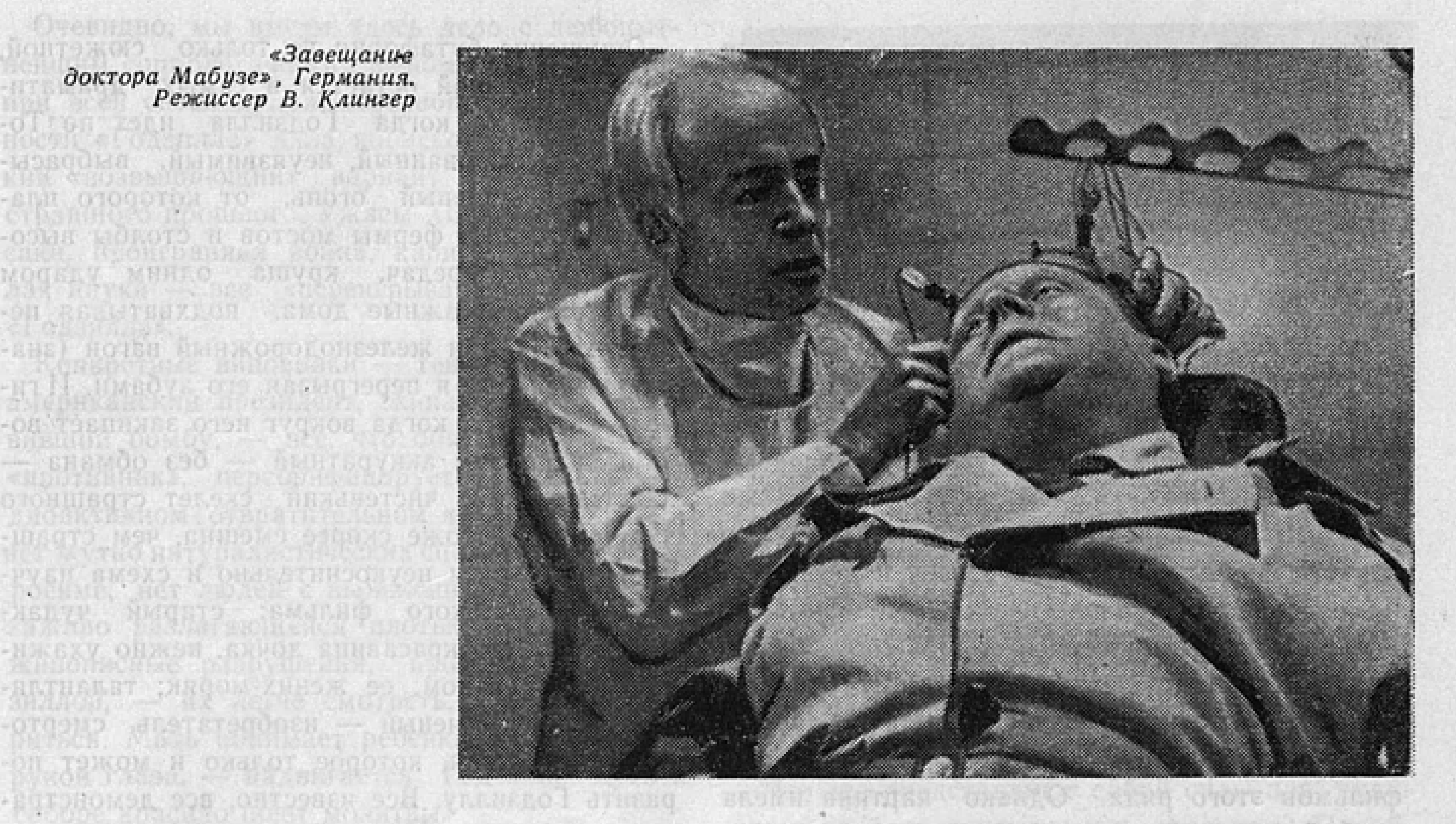
Блок шестой. Паника. Это вторая обязательная кульминация фильма после сражения. Толпы людей, бегущих по улицам, драки за машины; препараты научной лаборатории, которая должна была эвакуироваться в горы, чтобы там искать средство борьбы, выброшены из грузовика на мостовую обезумевшими жителями. Опустевший город, по которому бредет герой; над улицами и домами плывут марсианские «тарелки».

Блок седьмой. В момент, когда, кажется, уже все потеряно и человечество должно погибнуть, марсиане умирают от земных микробов. (В других случаях молодой ученый придумывает какое-то новое сверхмощное оружие, и в последнюю минуту оно срабатывает.) Герой и героиня сжимают друг друга в объятиях.

Довольно близка по структуре и типовая модель фильма о чудовищах. В картине «Они» Гордона Дугласа (1954) полицейские обнаруживают в пустыне новой Мексики маленькую девочку, бегущую по дороге со страшным криком «Они! Они!», натыкаются на автомашину с растерзанными пассажирами и узнают про ограбление бакалейной лавки, из которой украден только сахар. Идя по следам в пустыне, полиция, агенты ФБР и вызванные на помощь энтомолог и его ассистентка обнаруживают гигантских муравьев, размером в полтора метра каждый. Эта мутация возникла в результате первых испытаний атомной бомбы в 1945 году.

Разбужен атомными взрывами гигантский спрут в фильме «Чудовище приходит из моря» (1955), и вырастает на 30 метров огромный тарантул, поевший радиоактивной пищи («Тарантул», 1955). В результате испытаний увеличиваются кузнечики («Смертельные кузнечики», 1951) и появляется чудовищный паук («Паук», 1958). Уже около двадцати лет самые различные чудовища путешествуют по американским экранам, возрождаясь то в новой версии Кинг Конга, то в гигантской акуле.

Все они появляются сначала как неизвестная опасность, в следующих эпизодах ученые и армия или полиция устанавливают тип чудовищ, затем монстры совершают нападение, в зависимости от бюджета картины, либо на


«Завещание доктора Мабузе», Германия. Режиссер В. Клингер

большой город, либо на уединенный поселок и в финале уничтожаются оружием, выбранным по совету ученых. При этом в финале успокоение, но частичное. Агент ФБР в финале «Они» после кровавой победы над муравьями задумчиво говорит: «Если первые испытания породили таких чудовищ, то что же ждать дальше?»

В этих близких схемах характерны несколько смысловых и эмоциональных моментов, настойчиво провоцируемых комбинациями описанных выше блоков. Во-первых, беспечность и незащищенность перед таинственной опасностью. В одних случаях — это беспечность жителей и местных властей, не желающих слушать предупреждение ученого о том, что в пустыне появилось нечто чужое и странное («Это пришло из другого пространства»), или что в глубине моря проявляет признаки жизни какое-то чудовище («Чудовище с глубины в 20 тысяч сажен»). В других — беспечность самого ученого, преступившего в исследованиях порог безопасности. Так, ученый, размораживает космическое чудовище, и оно, обладая невиданной способностью к регенерации (отстрелянная конечность начинает расти на глазах) и хищностью, успевает убить двух людей, прежде чем его ловят и уничтожают в электромагнитной ловушке военные на американской арктической базе («Вещь»). Так, ученый Депплер перед смертью признается, что освободил электромагнитное тело, которое обрело жизнь и удваивается каждые одиннадцать часов, и если его не убить, то оно пожрет всю энергию Земли («Магнитное чудовище»).

«Вам кажется, что вы живете в устойчивом безопасном мире, но это опасная иллюзия» — внушали фильмы. Они не только отражали беспокойство американского обывателя, но и провоцировали истерию в годы «холодной войны» и даже после ее окончания. Выступая, казалось бы, против атомной бомбы и ее испытаний, они порождали неуверенность и страх.

Второй момент еще более важный — побоище, катастрофа и паника. Во всех фильмах главными являются сцены схватки между человеческой техникой и пришельцами или чудовищами. На широком экране и в цвете взрываются танки и самолеты, с оглушительным воем летят ракеты, смертоносные красные, белые и зеленые лучи испепеляют все живое.

Как верно замечает американский критик Сьюзан Зонтаг, «научно-фантастические фильмы не про науку. Они про катастрофу. Про грядущий «судный день». В них, очевидно, кристаллизуются те смутные образы, которые существуют в массовом сознании, в обществе, живущем под страхом атомной угрозы. Этот, часто неосознанный, страх, получая визуальное воплощение, как бы выводится на поверхность. Но и, как уже отмечалось, в свою очередь, рождает напряженность и неуверенность.

Те же психологические мотивы присутствуют и в японских фильмах о чудовищах. И все же бум фантастики, начавшийся в Японии после первого фильма «Годзилла», имел и несколько иные социально-психологические основания.

«Годзилла», выпущенный в 1955 году, по сюжету, материалу и художественному уровню мало чем отличался от «Чудовища с глубины в 20 тысяч сажен» и других американских фильмов этого ряда. Однако картина имела особый успех. Невиданному кассовому успеху соответствовал и престижный. Режиссер Иносиро Хонда стал знаменит и начал специализироваться на постановке фантастических фильмов про чудовищ.

В чем разгадка успеха этого фильма? Думается, прежде всего в той национальной, исторической почве, на которой он создавался, в тех идеях, которые равно воодушевляют режиссера и зрителя.

Внешне, повторяю, все очень похоже на аналогичные американские картины. В одном из квадратов океана таинственно гибнут суда, едва успев подать сигнал бедствия. Непонятный огонь, идущий из глубины, мгновенно сжигает их. «Это Годзилла, он проснулся», — в ужасе говорит старый рыбак. И действительно, шатаются, падают дома, сотрясается земля — по острову идет пока невидимый Годзилла. Научная экспедиция обнаруживает в земле странные радиоактивные воронки — это следы ног гигантского ящера, проснувшегося от атомных испытаний. А потом в панике бежит толпа крестьян — Годзилла снова здесь. И наконец мы видим высовывающуюся из-за холма огромную голову — впрочем, сделанную не слишком искусно.

Ощущение бутафории не только сюжетной, но и визуальной остается в самых драматических сценах, когда Годзилла идет по Токио — бронированный, неуязвимый, выбрасывая радиоактивный огонь, от которого плавятся стальные фермы мостов и столбы высоковольтных передач, круша одним ударом хвоста многоэтажные дома, подхватывая передними лапами железнодорожный вагон (знаменитый кадр) и перегрызая его зубами. И гибель Годзиллы, когда вокруг него закипает вода и мы видим аккуратный — без обмана — пластмассовый чистенький скелет страшного чудовища, — тоже скорее смешна, чем страшна. Сохраняется неукоснительно и схема научно-фантастического фильма: старый чудак-профессор, его красавица дочка, нежно ухаживающая за отцом; ее жених-моряк; талантливый молодой ученый — изобретатель смертоносного оружия, которое только и может поразить Годзиллу. Все известно, все демонстративно банально. И в то же время столь полный успех!

Он кажется еще более поразительным, если вспомнить, как до этого уже откликнулось японское кино на трагедию Хиросимы. Несколько лет после августа 1945 года киноискусство молчало. Нужна была историческая дистанция, чтобы прикоснуться к незаживающей ране. Только в 1952 году появляются «Дети Хиросимы» Кането Синдо — потрясающий своей документальностью и трезвой горечью отчет о том, что произошло в городе, подвергшемся атомной бомбардировке. Зритель увидел на экране атомный гриб, тень человека, оставшуюся на ступеньке, рассыпающиеся пеплом одежды, умирающих птиц, волосы, которые женщины пучками вынимают из головы, искаженные болью и страхом лица. И после этой кричащей документальности, после трагической лирики, после глубинного психологического анализа рожденного атомной бомбой шока, сделанного Акирой Куросавой в фильме «Записки живущего», после всего этого появляется граничащая с вампукой «Годзилла» и завоевывает того зрителя, которого можно заподозрить в чем угодно, кроме несерьезного отношения к Хиросиме.

Очевидно, мы имеем здесь дело с любопытнейшим социологическим феноменом. Очевидно, при всей своей художественной несостоятельности «Годзилла» дала японскому зрителю некий «возвышающий» вариант пережитого им страшного прошлого. Ужасы Хиросимы и Нагасаки, проигранная война, капитуляция, отсталая наука — все «переигрывается» в фильме «Годзилла».

Конкретные виновники — генералы, ученые, американский президент, экипаж Б-52, доставивший бомбу, — все, что обнимается словом «противник», персонифицируется здесь в радиоактивном отвратительном чудовище. Здесь нет жутко натуралистических сцен фильмов о Хиросиме, нет людей с выжженными глазами и заживо разлагающейся плотью. Вместо этого живописные разрушения, производимые Годзиллой, — их легче смотреть, легче примириться. Мать обнимает ребенка, закрывая ему рукой глаза, — надвигается Годзилла. Дети в соборе красиво поют молитвы.

И снова воюют, показывая чудеса храбрости, японские солдаты, стреляют танки, плывут миноносцы, оставляя пенный след за кормой, бросают глубинные бомбы, и эскадрильи самолетов бьют ракетами по страшному чудовищу, отмахивающемуся от ракет, как от мух.

И японский ученый — единственный в мире! — находит средство уничтожить Годзиллу; его кислородный окислитель сильнее, чем атомная бомба. Но, не желая, чтобы его изобретение использовалось как средство уничтожения, он сжигает все чертежи и, убивая Годзиллу, жертвует собой, чтобы унести в могилу секрет страшного оружия.

В мифологической форме здесь переписывается прошлое, память освобождается от позора, унижения и страха. Здесь, должно быть, и секрет успеха картины. «Камни Хиросимы» заставляли помнить и мучиться. «Годзилла» помогала забыть и успокоиться.

Следующие фильмы Иносиро Хонда и компании «Тохо» закрепляли достигнутый коммерческий успех. Каждый год Хонда исправно выпускал один-два фильма про чудовищ.

Но моменты идейные, выражающие настроения нации, постепенно становятся все более



«Годзилла», Япония.
Режиссер Иносиро Хонда

формальными — идеология вырождается в зрелище.

Что же представляют собой силы зла, чудовища во всех описываемых фильмах? По общему мнению критики, символ разбуженных ядерных сил, метафору атомной бомбы. Но нет ли и некоторого дополнительного смысла в чудовищах фантастического экрана? Если мы вернемся к прообразу монстров Кинг Конгу, то увидим, что в нем воплощено прежде всего естественное, природное начало. Эпизод, когда на верхушке Эмпайр Стейтс Билдинг он, держась рукой за шпиль башни, другой отмахивается от аэропланов, безжалостно расстреливающих его из пулеметов, воспринимается драматически. А сегодня, в эпоху экологического кризиса, даже трагически. Жалко животное!

Нет спору, редсзавры, птеродактили, пауки и спруты современной фантастики выглядят отталкивающе, они очень противны (хотя радиоактивный тарантул и ведет себя, как Кинг Конг, заглядывая в комнату, где спит голенькая ассистентка профессора). Но и в них есть этот дополнительный смысл: воплощение стихии, взбунтовавшейся против современной технологии.

И не случайно чувствуется какое-то мстительное удовольствие в том, как изображают Иносиро Хонда и его американские коллеги

беспомощность и гибель современных вооружений: хрипит, визжит, корчится в металлических судорогах и погибает современная техника, не в силах до самого финального момента справиться с разбушевавшейся стихией. Конечно, эта технотронная цивилизация — герой и победитель, но не самый симпатичный. И опасный, поскольку ненароком он может задавить или отбросить своего хозяина-человека.

Так далекие, казалось бы, от научных идей сюжеты, визуальные мотивы, «антинаучная фантастика», как определил ее Деймон Найт, отражают своеобразную реакцию массового сознания на процессы, связанные с техническим прогрессом в условиях капиталистического общества.

Чрезвычайно любопытен в этом смысле один из вариантов фильмов о вторжении из космоса. Когда оно осуществляется не в грохоте баталий, не в ослепительных вспышках водородных взрывов и лучей смерти, а тихо, исподволь. Когда невидимое, чужое, явившееся из другого мира, внедряется в людей, в их мозг, в их тело, овладевает их сознанием, парализует их волю.

Пожалуй, первой значительной реализацией этого сюжета была картина Джека Арнольда «Это пришло из другого пространства».

В картине Роджера Кормэна «Завладев миром» (1965, США) инженер Том Андерсен предвидит нашествие высшего разума с Венеры, но убежден, что это благо для человечества, которое освободится от зла и невежества. Однако венерианский разум овладевает разумом людей, контролирует их чувства, а вовсе не собирается делать их лучше.

В фильме Марио Бава «Ужас в космосе» (1965, Италия) жители неизвестной планеты, появляющиеся в виде светлячков, сначала убивают космонавтов, а потом влезают в тела мертвых. Мертвецы нападают на своих бывших товарищей, и скоро в живых не остается ни одного землянина.

Несомненно, сильный фильм серии — «Вторжение похитителей тел» (1956, режиссер Дон Сигел, США). Снова маленький городок, на этот раз в Калифорнии, где все привычно, знакомо, повторимо. Местный доктор Майлс Беннелл замечает какие-то странные изменения в своих пациентах. Он подозревает, что это вторжение, а затем вместе со своим приятелем находит отвратительные стручки, которые принимают форму людей. На бильярдном столе лежит наполовину готовая фигура его друга Джека, и реальный Джек с ужасом смотрит на нее. Постепенно все жители города заменены их искусственными подобиями, и даже возлюбленная героя на его глазах превращается в чуждое существо.

В фильме «Деревня проклятых» по повести Дж. Уиндема «Кукушки Миндвича» (1960, режиссер Вольф Рилла, Англия) вторжение из космоса ознаменовано тем, что жители маленькой деревни погружаются на пару часов в каталептический сон, потом выясняется, что все женщины деревни беременны, и через девять месяцев они рожают шесть девочек и шесть мальчиков, одинаково светловолосых, с огромными черными глазами, обладающих гипнотической силой.

Что же означает этот повторяющийся, навязчивый мотив превращения человека в нечеловека, управляемого некой невидимой, непознаваемой, беспощадной, анонимной силой? Крупнейший американский социолог Дэвид Рисмен в своей книге «Одинокая толпа», исследуя стадии изменения человека в современном буржуазном обществе, отмечает превращение «личности, ориентированной вовнутрь» «в ориентированную вовне». Согласно его концепции, в эпоху свободной конкуренции рядовой человек полагался сам на себя, он стремился к некой цели, им самим определенной, для этого ему нужны были воля, мужество, предприимчивость, усердие. В современном обществе монополистического капитала и мощных организаций человек меньше, чем когда-нибудь, зависит от самого себя, от своей воли, способностей, и он подлаживается к требованиям организации, к предписываемой ему манере поведения, к моде, он ориентируется вовне, на других.

Именно этот объективный процесс потери личности, превращения ее в винтик механизма метафорически запечатлен в сюжете лишения

человека самостоятельной воли, ответственности за свои поступки.

И более того. Симптоматично, как меняется поведение людей. В фильме «Это пришло из другого пространства» два похищенных пришельцами электрика возвращаются, но один из них получает возможность смотреть, не мигая, на солнце, другой не чувствует перепада температуры. Невеста героя не реагирует на холодный ветер. Люди совершенно теряют человеческую чувствительность, они превращаются в роботов. Причем не только физически, но и духовно.

В фильме «Вторжение похитителей тел» для врача все события — он восстанавливает их в памяти — начались с того момента, когда он увидел мальчика, бегущего по дороге с криком: «Это не моя мама!». Новые существа, вторгшиеся в человеческие оболочки, совсем как люди, только они лишены человеческих чувств — так жить спокойнее.

У этих людей пустые глаза, они неконтактны. И так же лишены человеческого выражения глаза детей в «Деревне проклятых». Они никого не жалеют, им неинтересны мысли и чувства их односельчан, их родных.

Характерно, что сюжет ряда фильмов разворачивается в маленьких городках, деревнях, где сильнее власть традиций, привычного консервативного образа жизни и где перемены поэтому разительнее. Где процесс человеческого отчуждения, разрывающий традиционные связи, ломающий старую патриархальность, представляется особенно явственным и страшным.

Так мифологизирует фантастика зафиксированный еще Марксом процесс «отчуждения» общественных сил, «не только не зависящих от воли и поведения людей, а наоборот, направляющих эту волю и это поведение»[9]. И процесс отчуждения личности в капиталистическом обществе — как потерю контактов, потерю истинных человеческих связей и чувств.

В массовой фантастике существует канон, согласно которому все должно кончаться благополучно, так или иначе все неприятности должны улаживаться. Но в рассматриваемом нами сюжете часто возникают отступления от этого правила. В «Ужасе космоса» двое существ, убивших последнего землянина, летят в космическом корабле над Нью-Йорком и угрожают захватить всю Землю. В фильме «Вторжение похитителей тел» герой, не только потерявший друзей, но убедившийся, что и возлюбленная его «подменена», оставшийся в одиночестве, выбегает на шоссе, безуспешно пытается остановить машины, пролетающие мимо. «Подождите, вы будете следующими!» — кричит он им вслед. В «Деревне проклятых» опекун детей, поняв, что они представляют реальную опасность, взрывает себя вместе с ними. Но зритель знает, что такие дети родились в разных районах страны, что угроза не ушла.



«Дракула», США.
Режиссер Роберт Логузи

Фильмы о чудовищах и приключениях в космосе в 50-е годы отодвинули на второй план сюжет тайного вторжения. Но знаменательно, что во второй половине 60-х годов фильмы про подмену человека получают второе рождение в прокате. Опасность машинизации человека, отчуждения личности в мире современного капитализма оказалась даже более жгучей, чем угроза атомной бомбы, и более реальной.

Любопытно проследить, как этот мотив похищения, утраты личности обнаруживает себя в других темах и жанрах. В первую очередь

[9] «К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве». М., «Искусство», 1976, т. I, стр. 184

здесь следует назвать цикл фильмов о докторе Мабузе.

На протяжении сорока лет был создан ряд фильмов о Мабузе, и это дает возможность проследить определенную эволюцию в способе решения этой криминально-авантюрной истории. В первом фильме знаменитого немецкого режиссера Фрица Ланга «Доктор Мабузе-игрок» (1932) Мабузе — шулер, биржевой игрок, предводитель гангстерской шайки, обладает загадочным даром гипнотического внушения. Артист Кляйн-Рогге прекрасно передал тяжелый, пронзительный, завораживающий взгляд маньяка и убийцы. Фриц Ланг снова вернулся к своему герою десять лет спустя в фильме «Завещание доктора Мабузе». Следы преступлений таинственной шайки ведут в сумасшедший дом. Выясняется, что ее предводитель — директор психиатрической лечебницы, и выполняет он посмертную волю загипнотизировавшего его доктора Мабузе. Мабузе, умерший в его лечебнице, составил дьявольский план захвата власти: надо устраивать поджоги, взрывы, убийства, чтобы ввергнуть страну в состояние паники и анархии. Картина Ланга несла жгучий политический смысл. За деятельностью Мабузе и его шайки просматривались преступления нацистских лидеров, стремившихся загипнотизировать целую нацию и повести ее за собой. Надо сказать, что будущие руководители третьего рейха хорошо поняли адрес разоблачений Фрица Ланга. После их прихода к власти этот фильм был немедленно запрещен.

Характерно, что Мабузе оказался долговечен и пережил третий рейх. Ланг вернулся к своему герою в 1960 году в картине «Тысяча глаз доктора Мабузе». Мабузе теперь обладает всеми манипуляционными средствами электронной эры. В отеле «Луксор» он наблюдает за постояльцами с помощью замаскированных телекамер (мотив, повторяемый в десятках картин, — от «Проклятых» Лоузи до «Семи дней в мае» Франкенхаймера). Телевидение вторгается в интимную жизнь людей, помогает обнажить и сделать достоянием других их сокровенные помыслы: один из способов выворачивания человека наизнанку и программирования его указан прямо. А аппетиты Мабузе также увеличились — он хочет овладеть атомным оружием.

В 60-е годы появляются и подражания Лангу. Г. Рейнл в 1961 году делает фильм «В стальных сетях доктора Мабузе», где Мабузе открывает синтетическое лекарство, подавляющее волю людей, а для передачи своих приказов применяет аппаратуру с телеуправлением. Второе «Завещание доктора Мабузе», поставленное В. Клингером в 1962 году, повторяет сюжет фильма Ланга, сделанного в 1932 году, но вводит в него аксессуары современной техники.

Таким образом, в эволюции сюжета о Мабузе проглядывает одна несомненная закономерность: мотивы необъяснимой власти злодея над людьми постепенно уступают место рациональному объяснению — источник могущества не в особой гипнотической силе личности, а в могуществе техники, способной подавить волю человека, превратить его в покорного робота, подчиняющегося электронным командам.

Герой демифологизируется, техника наделяется сказочным могуществом.

Иллюстрацией этого процесса может служить и фильм Дэвида Грина «В лапах мадам Син». Сюжет построен на привычных пропагандистских штампах о «коммунистической угрозе». Мадам Син руководит мощной тайной преступной организацией, связанной к тому же с Китаем. Ее агенты проводят тщательно разработанную организацию похищения капитана американской атомной подводной лодки, ему вживляют в мозг некий аппарат, который заставит его отныне подчиняться приказам злодейки мадам Син (ее играет Бетт Дэвис), а потом в его памяти стирают все следы проведенной операции. Теперь он игрушка в руках преступных сил и ведет свою лодку, груженную водородными бомбами, прямиком к острову, где мадам Син, ее ученые и ее советники прыгают от восторга, ожидая ядерный подарок, который даст им возможность шантажировать весь мир. Но, конечно, бравый агент срывает все планы коварной мадам, капитана вовремя госпитализируют, лодка отправляется по намеченному курсу, а мадам Син может только отомстить англичанину, разрушившему ее планы: его отравляет собственная возлюб-

ленная, также превратившаяся в марионетку мадам Син.

Все достижения современной науки и даже ее прогнозы мгновенно и жадно впитываются бульварной продукцией, чутко реагирующей на беспокойства и страхи массового зрителя. За фильмами, подобными «В лапах мадам Син», — и эксперименты по прямому воздействию на подсознание человека, и широко известные опыты профессора Дельгадо, управляющего через вживленные в мозг электроды реакциями животных, и методы бихевиористов, пытающихся программировать поведение людей, и все усиливающийся тотальный охват западного общества средствами массовой информации.

На процесс превращения личности в «одномерного человека» (термин идеолога «новых левых» Маркузе), в «веселого робота» (Райт — Миллс), в «заводной апельсин» (Берджес) кинематограф отвечает по-разному. Один из вариантов ответа, рассмотренный нами,— кошмары тайных вторжений пришельцев и козни злодеев-докторов. Другой — бульварные поделки с политическим, антикоммунистическим привкусом типа «В лапах мадам Син». Третий вариант уже целиком относится к фильму ужасов. В самом деле, что представляют собой многочисленные фильмы о вампирах, как не воплощение страха подчинения чужой воле, потери самого себя? В каждом фильме о вампирах есть сцена, где очередная жертва завороженно идет по зову уже вкусившего ее крови и получившего над нею власть короля вампиров — графа Дракулы или вампира рангом меньше. Становясь вампиром, человек перестает быть самим собой. Недаром вампир не отбрасывает тень — он тень бывшего себя.

Правда, первые фильмы о вампирах (не говоря уже о романе Брема Стокера «Дракула», ставшего основой всей «киновампиристики») появились раньше, чем резко дали о себе знать отрицательные последствия научно-технической революции. Но и представления о человеке как об игрушке безличных анонимных сил возникли давно, были связаны с процессом отчуждения личности в капиталистическом обществе. Старинные поверья возродились в благоприятной социальной среде.

Жерар Ленн, автор книги «Фантастическое кино и его мифология», рассматривает вампиризм как символический образ сексуального акта.

Несомненно, эротические мотивы присутствуют в фильмах этого цикла. Но сводить их смысл только к эротике, только к фрейдистским символам было бы неверно.

Подчинение человека чужой воле, уничтожение его «я», превращение в раба присутствуют ведь не только в фильмах про вампиров, они в основе и других модификаций фильмов ужасов. В картинах о Зомби-мертвецах, выполняющих волю воскресивших их колдунов; в историях о мумиях, оживленных таинственными заклинаниями и по приказу своих хозяев убивающих людей. Не случайно, что тема власти над человеком и его добровольного подчинения гипнотическому внушению, утраты собственного «я» равно настойчиво развивается и в научной фантастике, и в фильме ужасов, получая различные сюжетные мотивировки, трансформируясь в различные мифологические структуры, но становясь все более частой, приобретая характер неотвязного кошмара. А новейшие эксперименты, связанные с пересадками органов, вторжением в подсознание, химическим и электронным воздействием на мозг, превращают фантастический кошмар в суровую реальность, угроза «подмены» личности становится вполне осуществимой.

Чрезвычайно характерным ответом на все эти события научно-технической революции стал фильм Романа Полянского «Ребенок Розмари». Ответом смятенного массового сознания, утратившего чувство реального, видящего в науке черную магию, колдовство, воспринимающую успехи психологии и медицины как еще одну угрозу заповедным границам человеческого «я».

В этих особенностях сознания современного «маленького человека» на Западе надо искать и объяснение художественной структуры фильма, где сверхъестественное переплетается с бытом и вырастает из него, где колдовство существует рядом с телевидением, заклинания прерываются ревом реактивных самолетов и свистками полицейских. Где все намеренно

двусмысленно, где неожиданные смерти и несчастья могут быть объяснены случайностью, а могут быть результатом ворожбы. Где кошмары Розмари могут быть вызваны бредом, объяснены тяжело проходящей беременностью, а могут быть и современным парафразом мифа о богоматери. И ее ребенок может быть просто урод-мутант, а может быть и дитя дьявола.

Сюжетная ситуация фильма состоит в том, что Розмари и ее муж, переселившись на новую квартиру, знакомятся со своими соседями — пожилой бездетной четой. Муж быстро попадает под влияние соседей — их советы оказываются необычайно благодатными для его артистической карьеры, он отдаляется от жены, а с ее друзьями происходят какие-то таинственные несчастья. Розмари плохо себя чувствует, и муж уговаривает ее съесть некое таинственное снадобье. После чего молодая женщина видит страшный сон: она привязана к какому-то столу, ее насилует полузверь-получеловек, а рядом — ее соседи и еще какие-то люди. Когда же она просыпается, то видит у себя на теле синяки и ссадины, а муж говорит, что был пьян. Может быть, это его работа?

Все двусмысленно, все зловеще: и небогатые квартиры, и запущенные старые кварталы Нью-Йорка, и люди, окружающие Розмари, и внезапное охлаждение мужа, и бесцеремонное вторжение соседей, когда обнаруживается ее беременность. Самые жуткие сцены фильма — это борьба Розмари за свое дитя, побег от мужа, колдуна и доктора, вступивших в зловещий союз, чтобы похитить ее ребенка, являющегося сыном сатаны. Доктора выступают здесь как единая и враждебная обычному человеку корпорация. Это часть холодного и бездушного, неверного мира, который отнимает у Розмари самое дорогое — ее ребенка, чтобы сделать его чужим.

Модное на Западе утверждение «Бог умер!» Полянский развивает дальше устами своего героя — старого колдуна, возвещая пришествие сатаны, «время сатаны». Но у колыбели сына дьявола стоит Розмари, и глаза ее светятся любовью. Хотел ли Полянский выразить мысль автора романа Айры Левина: о надежде, которая всегда живет в материнском сердце, о благотворной силе материнской любви — ведь Розмари на страницах романа рассуждает о том, что ребенок лишь наполовину сын сатаны, а наполовину ее и что она будет бороться против сатанинского влияния, прививать ему добро. В фильме этот внутренний монолог Розмари опущен.

Или, может быть, режиссер просто желал показать способность человека адаптироваться в любых условиях, примириться с чем угодно? Финал фильма достаточно неопределен, чтобы дать возможность для любых предположений.

Мотив кражи ребенка в фильме Полянского сменяется кражей тела во французском фильме «Порог пустоты». Молодая художница — героиня фильма снимает комнату у одинокой старухи, которая ставит ей единственное условие: не открывать дверь, ведущую куда-то во внутренние покои. Но девушка все-таки открывает дверь, и оказывается, что за ней — ничто, пустота, которую не может осветить самая сильная лампа. Это задверное пространство все сильнее манит героиню, как Алису — зазеркалье. Героиня попадает в какой-то странный парк и от старика на скамейке узнает, что существует заговор с целью украсть ее молодое тело и пересадить в него душу хозяйки комнаты, симпатичной старушки — так прямо отыгрывается в кино тема трансплантации. И действительно, врач-злодей похищает ее тело, отдает своей старой жене, а девушка в образе старухи умирает от разрыва сердца.

Не нужно недооценивать воздействие подобных картин. Фильм Романа Полянского имел гигантский кассовый успех.

Картина «Экзорсист» («Изгоняющий дьявола, 1973) молодого режиссера Уильяма Фридкина только за первую неделю проката дала фирме «Уорнер бразерс» 2 миллиона долларов.

Как сообщает журнал «Филм коммент», «Уорнер бразерс» радостно предсказывает, что фильм принесет еще 150 миллионов долларов дохода и станет самым прибыльным фильмом всех времен и народов. Если это даже и преувеличение, то все же «Экзорсист» оказал уже более сильное социальное воздействие, чем

любой другой фильм за последние двадцать лет». Автор статьи Стивен Фарбер иронически замечает, что «фильм обеспечил религии самую громкую рекламу со времен распятия Христа. Теперь этот святой снова воскрес благодаря вмешательству сатаны»[10]. Критики удивляются невероятной популярности сюжетов с участием дьявола, социологи пытаются разобраться в причинах этой популярности. Выше мы уже писали о разочаровании обывателя в науке, не оправдавшей возлагавшихся на нее надежд, о тяге к мистическому и иррациональному и о том, что это мистическое и иррациональное драпируется в ультрасовременные одежды, его адепты применяют научную терминологию и научную аппаратуру, а сюжеты фильмов разыгрываются в интерьере современного города, и все сверхъестественные истории случаются со средними, обычными людьми.

Так происходит в «Экзорсисте». Сюжет фильма крайне прост. В двенадцатилетнюю школьницу Риган, живущую со своей матерью в большом американском городе, вселяется дьявол. Очаровательная девочка Линда Блэйр, играющая героиню, на наших глазах превращается постепенно в чудовище, с лицом, покрытым струпьями, закатившимися зрачками; она буйствует и изрыгает грязные ругательства.

Мать в отчаянии, медицина бессильна, церковь направляет своих отважных представителей на борьбу с дьяволом, и они гибнут, спасая девочку. Вот, в сущности, и все. Но этого оказалось достаточно, чтобы свести с ума Америку, получить рекордные сборы в Европе, и уже новые фирмы и режиссеры ставят картины про экзорсизм, то есть изгнание дьявола.

При этом картина Фридкина даже в своем жанре — явление довольно посредственное. Она много грубее, чем «Ребенок Розмари» Полянского, и сделана хуже, чем предыдущий фильм самого Фридкина — триллер о торговцах наркотиками «Французский связной».

Стилистика фильма сродни ярмарочному павильону ужасов. В отличие от Полянского, создавшего в фильме атмосферу дразнящей двусмысленности, таинственной двойственности предметов и явлений, Фридкин обозначает симптомы присутствия дьявола и прямо и грубо. Он работает не на интеллигентного зрителя, а на неискушенную и доверчивую массу. Если дьявол сидит в девочке, то у нее лицо приобретает злобное и страшное выражение, а матерщина, слетающая с ее уст, произносится низким пропитым голосом пожилой актрисы. Если дьяволу не нравится священник, пришедший его изгонять, то он блюет ему в лицо зеленой густой массой, напоминающей шпинат, и начинает двигать шкафы и стулья в комнате, чтобы придавить святого отца, а уж когда приносят крест, то тут дьявол чуть ли не сходит с ума и руками самой Риган начинает наносить раны ее телу.

При этом он обладает огромной силой и может свернуть голову взрослому мужчине-режиссеру, впрочем, «вина» его перед дьяволом несомненна: не снимай фильм про студенческие бунты и левые движения в Америке. Все дьявольское в фильме вещно, отвратительно и наивно. Это та стилистика, в которой работал кузнец Вакула из «Ночи перед рождеством» Гоголя, нарисовавший, как известно, «черта в аду такого гадкого, что все плевали, когда проходили мимо, а бабы, как только расплакивалось у них на руках дитя, подносили его к картине и говорили: «Он, бачь, яка кака намалевана!»[11]. Но кузнец Вакула был человек богобоязненный и простодушный, свой стиль он нашел инстинктивно. Уильям Фридкин, если судить по его предыдущей картине, режиссер достаточно искушенный. И хотя в беседе со студентами американского института кино он подробно рассказывает, как потрясли его многочисленные проявления сверхъестественного, с которыми он встретился в процессе работы над картиной, несомненно, что стиль своего будущего фильма он вычислил точно и заранее искал широкой аудитории — именно к

[10] Farber S. The Exorcist Film Comment. N.-Y., May—Yune 1974, p. 34

[11] Н. В. Гоголь. Собрание сочинений в 6 томах, М., ГИХЛ, 1950, т. I, стр. 139

ней обращена аттракционная, в духе примитива и даже балагана эстетика картины.

«Экзорсист» не первый плохой фильм, ставший сенсацией, грустно констатирует Стивен Фарбер, но это новый вид кинопродукции, новая крайность в кинематографии «жестокости и насилия». «Тысячи людей знают, на что они идут, и это пестрое шоу не разочаровывает их. Неужели их эмоции настолько притупились, что им нужен сокрушительный удар кувалдой, чтобы заставить их чувствовать? Или их приятно возбуждает зрелище, когда ребенка мучают, оскорбляют и растлевают? Фильм предлагает такое извращенное сексуальное наслаждение, в сравнении с которым обычные порнографические фильмы кажутся чистыми и нравственными» [12].

Итак, аттракцион, жестокость и насилие, изощренная порнография — привычные методы достижения успеха в коммерческом кинематографе. Ими овладел Фридкин, он «потратил 10 месяцев и тринадцать миллионов долларов, совершенствуя и оттачивая приемы, которые превратили бы аудиторию в одну дрожащую, как желе, массу» [13]. Но причины сокрушительного успеха фильма не только в его рассчитанной эстетике, но и в точно скалькулированной социологии. Фридкин знал, почему снимает фильм по роману Блэтти, «ни одному слову которого не верил», и ясно чувствовал, чтó нужно в данном общественном климате; он вполне цинично играл на определенных зрительских ожиданиях.

Фильм Фридкина появился в момент взрыва иррационального, моды и болезненного интереса к черной магии, веры в происки дьявола — как иначе объяснить простому человеку беспричинные массовые проявления жестокости и насилия? Картина попала в нервный узел общественных умонастроений, причем именно массовых настроений, отсюда ее успех.

Но режиссер, как и автор романа, по которому поставлен фильм, Уильям Блэтти, не просто рассказывает сенсационный сюжет — он извлекает из него определенную концепцию, предлагает свою модель жизни, также рассчитанную на шумное одобрение «молчаливого большинства».

Куда внедряется дьявол, где для него благоприятная почва? В доме интеллигентки, актрисы, играющей в прогрессивном фильме, впрочем, играющей устало и без вдохновения. Явно проявляется он после того, как дочь слышит скандал между родителями по телефону, с грязной руганью, оправданиями и обвинениями. И после этого, когда собираются гости и приглашенный космонавт рассказывает о будущей экспедиции на Луну, в гостиной в ночной рубашке появляется Риган, тяжелым, застылым взглядом смотрит на космонавта, говорит: «Сдохнешь ты на своей Луне!» — и пускает струйку на роскошный ковер — вот вам: и космос покорили, а дьявол тут как тут!

Компрометация технического прогресса, науки осуществляется в фильме последовательно. Больная Риган попадает в руки врачей. Ее укладывают на операционный стол, автоматические захваты фиксируют тело, иглы впиваются в шею, сосут кровь, на десятках экранов появляется изображение ее черепа; металл, электроника, стекло безжалостно мнут, крутят, исследуют беззащитное детское тело, но враждебная и страшная техника не может помочь человеку, она бессильна, когда сталкивается со сверхъестественным. Врачи разводят руками, и тогда мать одержимой обращается за помощью к церкви.

И от холодной беспомощной техники, коверкающей тело, зритель переходит туда, где «врачуют душу». Светлый храм, священник вносит охапки свежих цветов, солнечный свет льется из широких окон. Правда, дьявол проник и в храм, на секунду на экране мелькает оскверненный образ Мадонны, — это как объявление войны, которая начнется между богом и дьяволом и которой посвящена бóльшая часть фильма. А сама война показана в стиле примитивных народных икон, со всей наглядностью, дотошностью и натуралистическими деталями.

Но здесь не только пластическая стилизация, религиозная доктрина осуществляется в сюже-

---

[12] Farber S. The Exorcist Film Comment. N. Y May—June, 1974, p. 34.
[13] Ibidem.

те и в характерах. Человек слаб, но с божьей помощью он может победить дьявола. Оба священника — и старший, опытный экзорсист отец Меррин (Макс фон Зюдов), и младший, его помощник отец Каррос (Джейсон Миллер) грешны перед богом и испытывают чувство вины. Старший в прошлом наркоман, младший не может простить себе, что оставил мать, которая сошла с ума и умерла в лечебнице для душевнобольных. И дьявол знает их слабости, в решающие минуты он напоминает, упрекает, хочет поколебать.

Умирает, не выдержав напряжения, старший экзорсист, и младший, чувствуя свою беспомощность, в отчаянии кричит: «Оставь ее, войди в меня!» И зритель видит, как вдруг искажается его лицо, начинают, как у Риган, косить глаза, скрючиваются пальцы, и со страшным криком «Нет!» он выбрасывается из окна, жертвуя жизнью, но спасая душу. Дьявол не поддался молитве, не поддался обряду, однако не смог устоять перед христианским самопожертвованием — освобожденная, выздоровевшая девочка уезжает с матерью; другу покойного, тоже священнику, они передают на прощание символический образок с ликом спасителя, который носил Каррос.

Авторы фильма «Экзорсист» ищут убежища в религии, с подозрением и антипатией относятся к интеллекту, духовной свободе, которые для них соединяются с левизной и богохульством; идеи картины так же ясны, как и ее стилистика: фильм рассчитан на самое неусложненное восприятие.

При всем том даже в разнузданной коммерции типа «Экзорсиста» различим один мотив, связанный с действительностью. Ведь, в конце концов, эти фильмы эксплуатируют вполне реальные страхи массового зрителя.

Это мотив страшной «второй реальности», существующей рядом с налаженной, благополучной жизнью и как бы прорастающей в нее, он становится постоянным для западного искусства, как наваждение, преследует многих художников. Быть может, наиболее ощутимо впервые он появился в «Блоу ап» Антониони. Там эта загадочная реальность убийства, трупа, тайных злодейств еще ставится под вопрос: может быть, было, а может быть, и нет — жуткое и таинственное лишь холодным дыханием овевает благополучную жизнь модного фотографа. В фильме «Профессия: репортер» нужно только сделать усилие, маленький шажок в сторону, и из мира благополучных оффисов, публичных телеинтервью, туристских маршрутов ты попадешь в реальность страшных фантазмов и химер, где представителя повстанцев выхватывают прямо из кафе и зверски избивают, где наемные убийцы охотятся за партизанами и среди выхлопов автомашин не слышен звук рокового пистолетного выстрела.

Это «неожиданное», врывающееся в человеческую жизнь, нашло себе в мифологии западного кино еще одно жанровое воплощение —

«Ад в поднебесье», США. Режиссер Джон Гайлермин



фильм-катастрофу. Пожар в огромном небоскребе («Ад в поднебесье»), землетрясение, превращающее в руины Лос-Анджелес («Землетрясение»), переворачивающийся лайнер «Посейдон», в недрах которого погибают почти все пассажиры («Приключение «Посейдона»), свирепая белая акула, пожирающая мирных курортников («Челюсти»), гигантский воздушный корабль, столкнувшийся в воздухе с маленьким самолетом («Аэропорт-75»), и опять океанский корабль с тысячью пассажиров на борту, начиненный адскими машинами, ожидающий своей гибели («Джаггернаут»). И если верить сообщениям печати, то на очереди еще десятки снимающихся или уже законченных фильмов о крушениях поездов и взрывах заводов, нападениях террористов на атомные станции, железнодорожные экспрессы и т. д.

Безусловно, «фильмы-катастрофы» — явление новое для западного кино, хотя бедствия и катастрофы экран знает с момента своего рождения. Это картины с определенной структурой, со стабильными сюжетными мотивами и характерами и отчетливой идеологической программой. К фантастике они прямо не относятся, но вобрали в себя ряд ее излюбленных мотивов: взаимоотношения человека и техники, ученого и представителя власти, отказ или бунт машин в критической ситуации. Только в данном случае ситуацию создают не чудовище или пришельцы из космоса, а стихия или порок самой техники — но чем, в сущности, неверно построенный корабль или неверно сделанная электрическая сеть отличаются от неверно запрограммированного робота в фантастике?

Одни критики видят в этих фильмах только зрелище. Другие, как автор журнала «Шпигель», полагают, что во времена неуверенности и кризисов кстати отвлекающий маневр со скрытыми первобытными страхами. Третьи предлагают фрейдистскую трактовку: катастрофы на экране, дескать, помогают зрителю избавиться от комплексов насилия, они изживаются в зрелище разрушений. Или от комплексов страха — страх приобретает конкретность, и зритель его изживает, отождествляя себя с теми, кто спасся.

Итак, развлечение, отвлечение, излечение — на высоком профессиональном уровне, с применением самой совершенной кинематографической техники и привлечением знаменитых актеров.

Наверное, во всех этих объяснениях есть доля истины, но лишь доля. Ибо они не схватывают в с е г о комплекса идей этих фильмов, они относятся к любым картинам про бедствия и несчастья.

А главное отличие фильмов-катастроф от всех кинобедствий прошлого заключается в том, что они предлагают не только м о д е л ь б е д с т в и я, но и м о д е л ь и з б а в л е н и я, нечто вроде программы оздоровления общества, с которой всякий раз выступает очередной американский президент. И можно только согласиться с Жераром Брена, который на страницах «Франс нувель» указывает, что эти фильмы по-своему отражают кризисные явления, причем в таких формах, которые приемлемы для господствующей идеологии.

Чтобы яснее понять, какое содержание таят в себе фильмы-катастрофы, рассмотрим один из них, скажем, «Ад в поднебесье», поскольку набор его ситуаций, мотивов и характеров повторяется с не очень значительными вариациями в остальных картинах.

Итак, в эксплуатацию сдается огромный 139-этажный небоскреб, башня из стекла и стали с роскошными оффисами и уютными жилыми апартаментами. Гости во главе с губернатором прибывают на торжественное открытие здания.

Долгая и подробная панорама людей разного возраста и положения. Похоже, что население небоскреба, так же, как парохода в «Посейдоне», с разными прослойками, занимающими разные классы и этажи, как бы призвано дать модель общества в целом. Персонажей много, они представляются достаточно бегло, поэтому даже в эпизодических ролях часто выступают старые «звезды» Голливуда — уже их внешний облик, знакомые лица рождают у зрителя цепь ассоциаций, предлагают некий ориентир. Так появляются Глория Свенсон и Мирна Лой в «Аэропорте», Чарлтон Хестон и Ава Гарднер исполняют главные роли в «Зем-

летрясении», Фред Астер, Стив Мак-Куин, Пол Ньюмен — в «Аде в поднебесье».

Разные классы в этих картинах существуют отдельно, точно не замечая друг друга и в большинстве случаев не противостоя друг другу. Впрочем, как и отдельные люди. Герои в своем большинстве внутренне одиноки, несчастливы в личной жизни, их семейная жизнь на грани слома. Некоммуникабельность, отсутствие общего языка — болезнь этого атомизированного общества. Так, образ небоскреба перерастает в библейский образ Вавилонской башни, построенной и заполненной людьми, не понимающими друг друга, и потому обреченной рухнуть.

Характерно, что хотя причины катастрофы во всех фильмах различны, но в масштабе ее последствий виноваты сами люди, причем весьма часто люди, облеченные властью. Владелец небоскреба не внял предупреждению архитектора о негодности электропроводки. Мэр в «Землетрясении» из политических соображений не рискует опубликовать сейсмический прогноз. В «Приключении «Посейдона» корабль слишком стар и не рассчитан на большую волну, но его все-таки посылают в новогодний круиз. Авария гигантского «Боинга» связана с безответственностью хозяина маленького личного самолета, чувствовавшего себя плохо, но поднявшегося в воздух и столкнувшегося с «Боингом».

Сами люди беспечно идут по гибельному пути. Хозяин небоскреба приказывает включить все лампы и осветить башню. И пока один за другим зажигаются ярусы здания, в камерах электросети разгорается пламя. Н а в е р х у веселится роскошное общество, а в н и з у, за кулисами представления, уже бушует пожар.

Опять-таки навязчивый мотив фильмов-катастроф. Веселый новогодний праздник идет в салоне «Посейдона» — и с двенадцатым ударом часов мощная волна опрокидывает корабль; устраивается костюмированный бал и на корабле в фильме «Джеггернаут» — отвлечь пассажиров от ожидания взрыва. Беспечность и веселье перед катастрофой — упрек современному западному миру, наслаждающемуся изобилием и не замечающему, что стихии уже бушуют за его стенами.

Но вот катастрофа происходит, и выясняется, что само общество не в силах ей противостоять. Его лидеры либо оказываются неумелы, несамостоятельны в критических обстоятельствах, как мэр в «Землетрясении», хозяин здания в «Аде в поднебесье», капитан в «Приключении «Посейдона», или же они выведены из строя, как летчики в «Аэропорте-75». Кризис веры в старых лидеров, связанный с вьетнамской войной, Уотергейтом и коррупцией, выразился здесь в полной мере. А сами пассажиры, посетители дома, жители города ведут себя, как стадо овец.

Кто же приходит на помощь? Кто выводит из критической ситуации? Бравые американские и английские парни — Пол Ньюмен, Стив Мак-Куин, Чарльтон Хестон, Джин Хэкман, Ричард Харрис. Зритель привык их видеть в ролях благородных бандитов и неподкупных шерифов, мужественных агентов полиции и решительных космонавтов, он верит им изначально, по инерции — они не подведут! И они не подводят, пройдя огонь, воду и медные трубы (все три части данного идиома они проходят буквально — и огонь, и воду, и трубы), герои спасают тех, кто... захотел спастись.

Перед жертвами катастрофы всего две возможности: те, кто поверил в новых лидеров и пошел за ними, те спасутся, остальные могут прыгать из окон сотого этажа или захлебываться океанской водой.

А что же великолепная техника, которой восхищались герои фильма? И мощный красавец «Боинг», и величественная стеклянная башня небоскреба, и роскошный корабль «Посейдон» превращаются в мышеловку. Техника оказывается ненадежной, выходит из строя и погребает, замуровывает доверившихся ей. Она таинственна и враждебна, она не дается непосвященным. И все-таки уповать герои могут лишь на технику, на специалистов — в конечном счете, именно они приходят на помощь, как архитектор и пожарник в «Аде в поднебесье», как эксперт-летчик в «Аэропорте».

Итак, иррациональный страх перед техникой и надежда на нее. Техника-кошмар и техника-спасение. Это двойственное отношение к техническому прогрессу знакомо нам уже по фан-

тастическим фильмам. И сами ученые-специалисты, как и в научно-фантастических фильмах 70-х годов, лишь эксперты на службе государства и бизнеса.

После бедствия люди в этих фильмах резко меняются. Пройдя горнило страдания, герои выходят из него очистившимися от эгоизма и своекорыстия, едиными. В моральном смысле катастрофа оказывается, как это ни парадоксально, полезной.

Таким образом, если в оценке фильмов-катастроф подняться над конкретными сюжетными обстоятельствами того или иного фильма, то их обобщенная модель может быть без особой натяжки воспринята в качестве модели западного мира накануне катастрофы. И как программа действия на случай оной. Иначе говоря, это фильм-парабола. Существующая в ряде вариантов одна и та же притча. О современном обществе — больном, лишенном классового и морального единства. О несостоятельности его лидеров и банкротстве традиционных демократических институтов. О его беспечности, хотя земля уже горит под ногами. Катастрофа грядет — пророчат авторы, но, может, это и благо, как великий потоп. Ибо она уничтожит недостойных: слабых телом и мелких душой. Она выдвинет настоящих, сильных и компетентных людей, облечет их властью и заставит пойти за ними массу, которая сама, конечно, неспособна найти выход и спасти себя. И мир выйдет из испытания обновленным и единым.

Таков новый вариант религиозно-авторитарного мифа, предлагаемого «массовой культурой» западному потребителю в «фильмах-катастрофах».

Сделанные как реальные, даже документальные драмы, они оказываются самой бессовестной фантастикой, самой утешительной утопией. Они даже спорят с «безнадежностью» и «пессимизмом» апокалиптических картин.

Итак, воздействие на потребителя, используя его реальные беспокойства, высокий технический уровень, новые мифы, в которых примиряются и «снимаются» социальные противоречия западного мира, — таково «последнее слово» буржуазной «массовой культуры», высказанное в «фильмах-катастрофах».

Т. Проскурникова

Два Габена

Жан Габен
Всегда тот же, всегда похожий
Всегда Жан Габен
Всегда личность...

Из поэмы Жака Превера «Жан Габен», март 1954 г.

На Неделе французского кино в Москве в октябре 1976 года мы снова встретились с Жаном Габеном. Но показанный в рамках Недели фильм режиссера Жана Жиро «Священный год» оказался последней картиной с участием выдающегося актера. Меньше чем через месяц Габена не стало.

Более 90 фильмов за 46 лет работы в кинематографе, беспрецедентно устойчивый успех у зрителей, сотрудничество с режиссерами, составляющими славу французского киноискусства: Дювивье, Карне, Ренуаром, Беккером, Клеманом, Ле Шануа; настоящий «звездный шлейф» из имен тех, с кем он снимался, оставаясь всегда «звездой» первой величины: Арлетти и Мишель Морган, Даниель Дарье и Жанна Моро, Николь Курсель и Анни Жирардо, Брижитт Бардо и Мирей Дарк, Мишель Симон и Клод Брассер, Фернандель, Бурвиль и де Фюнес, Жан-Поль Бельмондо и Ален Делон, Жан-Клод Бриали и Бернар Блие.

Перечисляешь эти имена и невольно думаешь: сколько ярких «звезд» появилось на небосклоне французского кинематографа за те 46 лет, пока длилась творческая жизнь Габена. Но вот в 1976 году известное издательство «Ларусс» провело опрос зрителей, поинтересовалось, кого они считают самым популярным актером последнего десятилетия. Получив 30 процентов голосов, Жан Габен занял первое место (идущий вслед за ним Жан-Поль Бельмондо собрал лишь 19 процентов). «Национальное достояние Франции», «полпред французского искусства на экранах мира». Так — и в других, не менее возвышенных выражениях — писала критика о Габене. И на родине актера

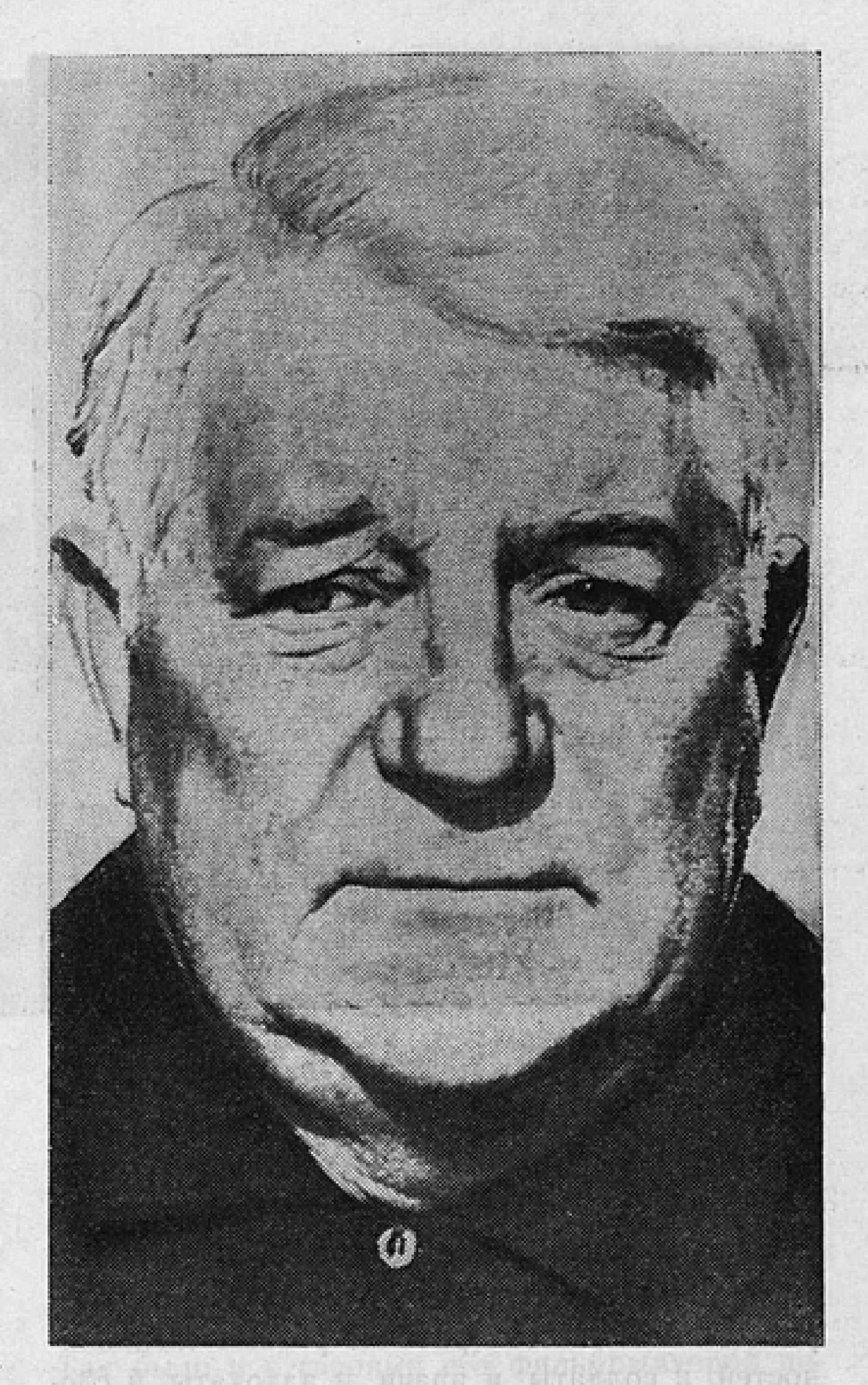
и далеко за ее пределами. Писала и при жизни художника и в прощальных статьях сразу же после известия о его кончине.

В нашей стране имя Жана Габена хорошо известно миллионам любителей кино разных поколений. Его творчество часто и интересно освещалось советской кинокритикой. Не так давно на страницах «Искусства кино» в очерке об актерах французского кинематографа И. Рубанова дала очень емкую и точную картину этой по-своему сложной актерской судьбы, справедливо отметив, что «уникальный вклад Габена в силу самой своей уникальности не мог остаться перевернутой страницей национальной киноистории» [1].

...Сегодня, когда мы уже знаем, что никогда больше не увидим новых работ Габена, хочется вспомнить, как складывалась его действительно по-своему уникальная творческая биография.

Жан-Алексис Монкорже родился в 1904 году в семье артистов мюзик-холла, и уже в начале 20-х годов, уступив настояниям отца и взяв его сценический псевдоним, юный Жан Габен сделал первые шаги на эстраде «Фоли Бержер». А через пять лет, в 1928 году «королева» французской эстрады 10—20-х годов знаменитая Мистенгетт представила его зрителям «Мулен Руж»: «Вот Габен-сын, столь же забавный, как и его отец». Так и придет он исполнителем песенок и арий из оперетт в кинематограф — в 1930 году, когда «заговоривший немой» радостно и бездумно защебечет, перенося на экран музыкальные комедии и бульварные водевили. «Габеном до Габена» назвал один из французских критиков этот период становления актера.

Однако во множестве ролей, сыгранных Габеном в его зрелый период, следы его «мюзик-холльного» прошлого обнаружить трудно. Пожалуй, только роль директора кабаре в фильме Жана Ренуара «Французский канкан» (1954), в котором использованы эпизоды из жизни знаменитого основателя «Мулен Руж» Зиглера, можно рассматривать как своеобразную дань актера увлечению своей юности.



А юность эта была интересной, кипучей и до того, как Жан Монкорже стал Жаном Габеном. Подростком Жан удрал из дому и в течение пяти лет работал подручным на заводе, учеником продавца, бетонщиком на железной дороге, с которой была связана главная его мечта тех лет — водить поезда. Недаром многие годы спустя, уже будучи актером с мировой славой, Жан Габен счел нужным рассказать журналисту из «Юманите» о том, с каким упоением и самоотдачей учился он управлять локомотивом во время съемок фильма Жана Ренуара «Человек-зверь» (1938) и как дороги ему были похвалы его учителей-машинистов...

Какой бы ни была профессиональная при-

---

[1] «Искусство кино», 1976, № 11, стр. 124.



«Великая иллюзия», режиссер Жан Ренуар

надлежность героев Габена (а сыгранные им персонажи могли бы, наверное, объединившись вместе, составить целое государство, в котором были бы и свои рабочие разных специальностей, и солдаты, и врачи, и адвокаты, и следователи, и банкиры, и хозяева кабачков, и жулики разных мастей и калибров), в его исполнении поражает неизменно уважительное отношение актера к тому, чем занимается тот человек, кого он играет, если, конечно, это человек-труженик, человек из народа. Это уважительное отношение к труду, сложившееся у Габена еще в юности, всегда будет тесно связано у него еще и с необычайно развитым чувством ответственности за собственный труд и гордостью за свою профессию. «На студии я труженик, и главное для меня, как для всякого труженика, это хорошо сделать свое дело», — сказал он однажды журналисту Ги Сильва. Талант Габена давно общепризнан, знаменитая драматическая актриса Мадлен Рено, рискуя навлечь на себя гнев коллег, даже назвала его «самым великим актером современного кино», но лишь те, кому довелось работать вместе с ним, знают, сколько труда вложено в каждую его роль. Жан Ренуар, всегда с удовольствием работавший с Габеном, писал о нем: «Габен — это Актер с большой буквы. Я снимал кучу народа, но никогда больше не встречал такой кинематографической мощи, таких способностей. Слишком многие, по-моему, сводят Габена к своего рода кинематографической фактурности, к врожденной кинотипажности. Это совершенно неверно. Эту фактурность, эту типажность создает сам актер, и для этого он много трудится. Конечно, Габен рожден актером. Но, я повторяю, это Актер с большой буквы».

Поразительные по точности понимания и философской глубине строки посвятил артисту Жак Превер:

Жан Габен
это сама очевидность
очевидность человеческого существа
играющего свою роль публично
перед множеством других
играющих свои роли тайно
и большей частью плохо.

Поэма «Жан Габен», из которой взяты эти строки, была написана к пятидесятилетию актера. С именем Превера связаны две прекрасные работы Габена — в фильмах «Набережная туманов» и «День начинается» режиссера Марселя Карне. Триумвират Карне — Превер — Габен был содружеством равных; в фильмах «Набережная туманов» и «День начинается» актеру предлагался не готовый, законченный, решенный авторами образ, который он в меру своего таланта призван был воплотить на экране: Габен активно и на равных участвовал в самом рождении образов своих героев. Жан из «Набережной туманов» и Франсуа из фильма «День начинается» — это работы зрелого мастера, превосходно владеющего тайнами актерской выразительности. И это еще и создания актера, отдавшего своим персонажам много душевных сил, щедро поделившегося с ними своим собственным жизненным опытом, сделавшего их защитниками собственных нравственных принципов.

«У стен Малапаги», режиссер Рене Клеман



Жан из «Дружной компании» Жюльена Дювивье (1936), лейтенант Марешаль из «Великой иллюзии» Жана Ренуара (1937), Жак Лантье из «Человека-зверя» Жана Ренуара (1938), так же, как и персонажи, сыгранные актером в двух названных нами картинах Марселя Карне, при всех различиях их экранных судеб, при разнице темпераментов и характеров (внешне похожие друг на друга, все герои Габена всегда редки, индивидуальны, неповторимы, обладают легко прочитываемой своеобычной биографией), своими корнями уходят в один и тот же социальный слой французского общества. Даже самый «высокопоставленный» из них, лейтенант Марешаль, в мирное время работал механиком на заводе и в среде кадровых военных чувствует себя чужаком. Марешаль — самый цельный, самый светлый образ из сыгранных Габеном в предвоенные годы; он вобрал в себя лучшие черты народного, демократического характера. В этом образе стремление к свободе, свойственное всем габеновским героям той поры, принимает наиболее определенные, осязаемые черты: Марешаль бежит из плена, с тем чтобы продолжить борьбу за свободу своей родины.

В лучших ролях Габена всегда обнаруживается связь с проблемами французской жизни тех лет, когда снималась та или иная картина. Так было и с героями его фильмов второй половины 30-х годов. Хотя они и не были в прямом смысле слова (за исключением Марешаля) активными борцами, а фильмы не отражали впрямую социальных проблем того периода, опосредованно они все же выражали настроения демократической Франции, шедшей к Народному фронту, воплощали духовный климат предвоенного времени, когда консолидация левых сил в стране происходила на фоне становившейся все более реальной угрозы фашизма в Европе.

Они были поразительно узнаваемы, эти выходцы из парижских, именно парижских, предместий. И если казалось, что они пришли на экран прямо с городских улиц, из рабочих кварталов, то на эти же улицы они и верну-

лись. Несколько десятилетий внешний облик парижского рабочего ассоциировался с Габеном, а на фотографиях демонстраций французских трудящихся в защиту своих прав легко было насчитать десятки «габеновских персонажей». Пьер Дювиллар писал о Габене в книге «Кино — мифология XX века»: «Он — тот, кого каждый день встречаешь на улице, в метро, в бистро, на заводе, с велосипедом или идущего пешком по улицам Лондона, Рима, Нью-Йорка или Берлина, так как необъяснимым образом он ухитряется быть «всемирным», при этом оставаясь прежде всего французом, а точнее — парижанином».

Война на несколько лет обрывает творческую карьеру к этому времени уже знаменитого артиста. В феврале 1941 года Габен уезжает в Соединенные Штаты. Но, хотя здесь у него были друзья и среди американских кинематографистов и среди соотечественников-эмигрантов, он смог сняться лишь в двух фильмах, не оставивших сколько-нибудь заметного следа в его «послужном списке»: в «Полнолунии» режиссера Арчи Мэйо и в «Самозванце» Жюльена Дювивье.

В 1943 году Габен вступил в ряды «Свободной Франции» и в течение года плавал с караванами судов между Америкой и Европой, постоянно рискуя жизнью, так как вокруг беспрестанно шныряли немецкие подводные лодки. А затем на суше участвовал в освобождении Франции, командуя танком. Его боевая доблесть была отмечена высокими наградами: Военным крестом и орденом Почетного легиона. Удивительны и по-своему уникальны эти военные страницы биографии прославленного актера, который в годину испытаний не мог больше играть, а посчитал для себя обязательным лично участвовать в суровой битве с фашизмом, в героической борьбе своих соотечественников. Так и хочется тут вспомнить рейды Хэмингуэя на его «Пиларе» и то, как он ворвался в только что освобожденный Париж.

Во время войны личность Габена, патриота и гражданина, раскрылась с поражающей цельностью и глубиной. «Исключительные обстоятельства», предложенные реальностью, высветили близость актера к самому цельному, самому деятельному из его героев — к лейтенанту Марешалю.

Всегда голубые и еще детские глаза
улыбаются
тонкие губы выдают
нанесенные жизнью раны.
Умирают однажды
говорит кто-то.
Умирают часто
Умирают все время.
Отвечает Габен на экране.
Жан Габен
трагический актер Парижа.

Еще до этих строк Превера Андре Базен писал, что Габен — это трагический герой современного кино. Базен очень точно заметил, что для габеновских героев конца 30-х годов счастливый конец невозможен, немыслим, потому что немыслимо представить их примирившимися с грязью и пошлостью жизни, нашедшими себе опору и оправдание в мещанском здравом смысле. Такой жизненный и такой узнаваемый, герой Габена был в те годы и героем романтическим. Продолжением, но и, как это стало вскорости ясно, завершением этой линии в творчестве актера стал один из первых его послевоенных фильмов, снова заставивший критику и зрителей заговорить о Габене, — «У стен Малапаги» Рене Клемана (1948).

Габен не раз говорил о том, с каким «скрипом» он возвращался на экран после перерыва, вызванного войной, какое не свойственное ему чувство неуверенности в себе он испытал, снова попав под свет юпитеров. Работа в фильме «У стен Малапаги» (во французском прокате — «По ту сторону») была для него попыткой продолжить, но на этот раз в более протяженном временно́м отрезке, судьбу Жана из «Набережной туманов» или Пепе ле Моко из одноименного фильма 1936 года. Но, когда фильм вышел, оказалось, что образ Пьера стал прощанием Габена с его предвоенным героем. В дальнейшем Габен еще не раз будет тянуться к режиссерам своего поколения, к тем, с чьими именами связаны его прошлые победы и открытия. Он снимается у Карне в картине «Мария из порта» (1949), по единодушному признанию критики, самом слабом фильме прославленного режиссера; он с увлечением работает над ролью оставившего ринг



«Отверженные»,
режиссер Жан-Поль Ле Шануа

боксера Виктора ле Гаррека в лиричном и грустном фильме того же режиссера «Воздух Парижа» (1954). Но первый после «Малапаги» значительный успех приходит к нему с картиной Жака Беккера «Не прикасайтесь к добыче» (1953) (за исполнение роли Макса он получает приз Каннского фестиваля).

Встреча с Жаком Беккером, ассистентом Ренуара на его лучших картинах, а часто и просто сорежиссером, соавтором таких известных картин, как «Великая иллюзия» и «Человек-зверь», состоявшаяся в работе над ролью Макса, позволила Габену снова почувствовать себя «в седле». После нее он снова стал много сниматься, иногда за год в трех-четырех фильмах. Калейдоскоп названий, режиссеров, персонажей... Но критика все чаще сетует на неразборчивость артиста и, неизменно признавая его удивительный талант и профессиональное мастерство, с тревогой отмечает обуржуазивание его героев. Все чаще звучат упреки в том, что Габен изменил идеалам молодости, что актер Жан Габен и Жан-Алексис Монкорже, ставший к тому времени владельцем большой и благоустроенной фермы в Нормандии, отныне не такое уж противоречивое двуединство. А Габен еще подливал масла в огонь, периодически заявляя газетчикам, что больше всего на свете дорожит своими коровами и ради них когда-нибудь бросит кино, это суматошное и беспокойное занятие. Но ушел он из него только со смертью...

Действительно, габеновский персонаж последних двух десятилетий очень изменился, и дело здесь не только в том, что он стал принадлежать к иному социальному слою. Ведь среди героев артиста 50—60-х годов были и рабочий в фильме «Улица Прери» (1959) и крестьянин в поставленном на документальном материале фильме «Дело Доминичи» (1973). Беда была в том, что герой Габена постарел. Постарел и в естественном, житейском смыс-



«Старухины старики», режиссер Жиль Гранжье

ле, что было, конечно, только естественно, но постарел и духовно, начал принимать жизнь такой, как она есть. Буржуазный «здравый смысл» возобладал в этот период над бунтарской энергией и решимостью его героев 30-х годов. И думается, не столько потому, что духовно «отяжелел», постарел сам Габен, но главным образом потому, что изменился дух французской кинематографии. Теперь в ней доминирующими стали настроения мещанской «устроенности», обывательской сытости, самодовольного накопительства. Постепенно французское кино сделалось едва ли не самым буржуазным в Европе. Все эти процессы и отразил Габен. Вот почему, когда известный кинокритик Клод Мориак сказал о Габене последнего периода: «За текстом, который произносит Габен, всегда есть контекст жизни», под «контекстом жизни» на этот раз надо было понимать лишь определенную совокупность реалий буржуазного быта и буржуазной точки зрения на мир. Теперь этот «контекст» уже не отражал всей сложности существования человека в частнособственническом обществе. Теперь он скорее строился на сглаживании этой сложности, на ее затушевывании.

И все же Габен во многих своих ролях в этот период остался Габеном. Его актерская и человеческая индивидуальность и в последние годы так же четко и определенно выявляла себя на экране. И можно только поражаться тому, как удавалось актеру в банальных и часто до убожества сходных экранных ситуациях, имея дело с откровенно однотипными характерами, все же заставлять зрителей внимательно и заинтересованно следить за судьбами многих своих персонажей. Парадоксальная притягательность наиболее значительных образов, созданных Габеном в последний период его творчества, в том, пожалуй, и заключается, что он стал играть кого угодно, в в чем-то заветном, главном оставаясь самим собой.

Лирический актер талантливый художник
ему всегда удается портрет того
что хочется сказать
сделать
и показать

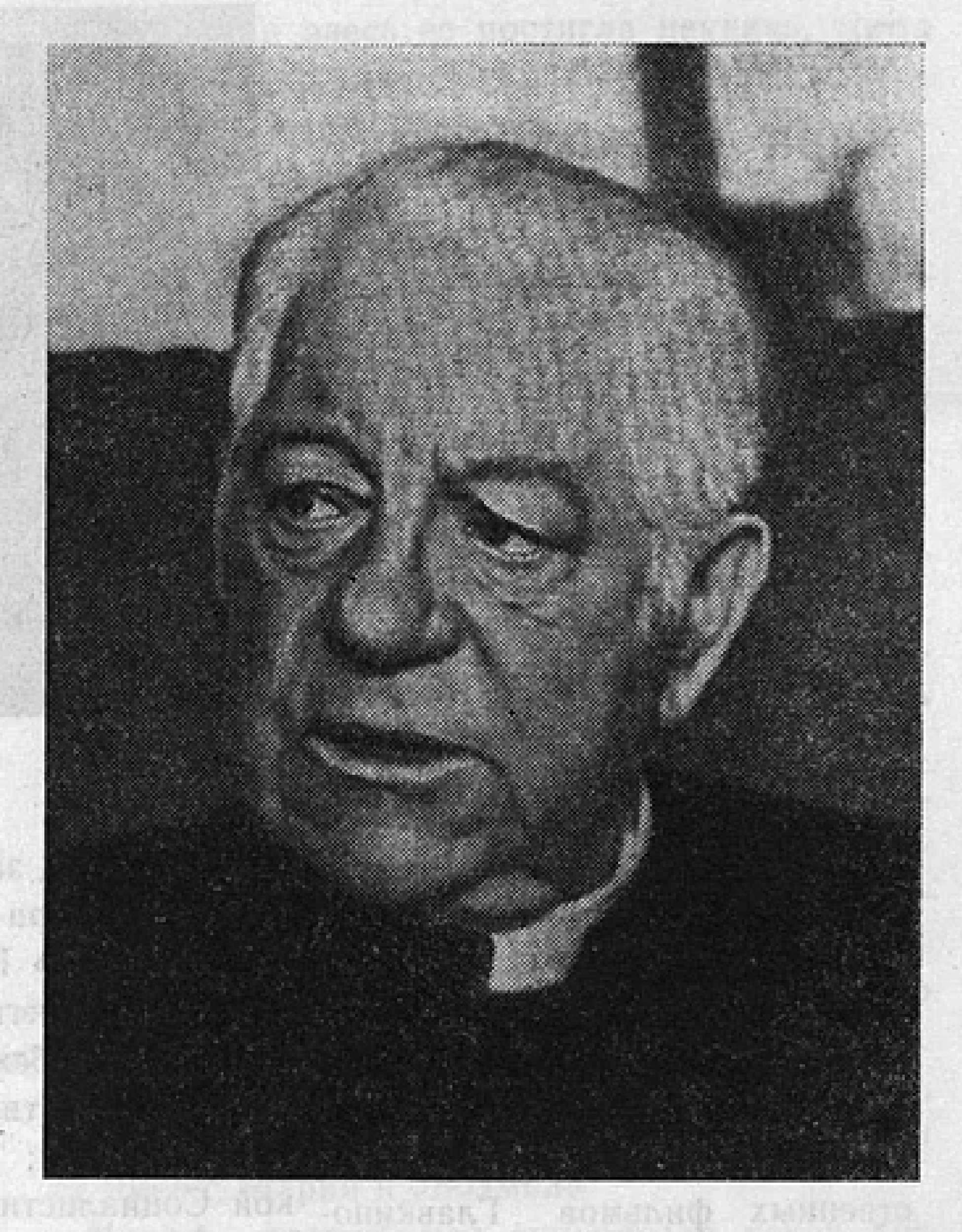
и не задумываясь об этом он добавляет
свою собственную краску
и от себя говорит о любви
о жизни или смерти
голоде и тоске
просто играя себя.

Стоящие на разных ступенях социальной лестницы габеновские старики, скептически настроенные, равнодушные к треволнениям жизни, уверенные в себе, обладающие какой-то затаенной силой, всегда поэтому в чем-то привлекательны. Даже когда они нам социально чужды, когда их интересы сосредоточены на целях, которые не могут вызывать у нас никакого сочувствия. Может быть, потому, что в трезвых, спокойных героях старого Габена все еще просыпается дух протеста и вольнолюбия. Правда, теперь уже оборачивающийся только любовью к авантюре. Так, как это происходит с героем последнего фильма артиста — «Священный год».

Конечно же, этому знаменитому вору всегда была присуща страсть к авантюре. Но сейчас он вроде бы не прочь спокойно досидеть причитающийся ему срок в комфортабельной тюремной камере. И все-таки он бежит из нее, увлеченный проектом своего более молодого товарища (дуэт Габен — Жан-Клод Бриали в этом фильме превосходен). А по ходу дела демонстрирует не только богатейший опыт, но и юношеский задор.

Об этом забавном пустячке — их с таким блеском умеют делать французские кинематографисты, — одном из тех, в которых, к сожалению, по преимуществу и снимался в последние годы Габен, едва ли стоило бы особо упоминать, если бы не останавливающая внимание одна сцена.

В салоне угоняемого воздушными пиратами самолета переодетый священником вор (Габен) встречает итальянскую герцогиню (Даниель Дарье). В минуту опасности она требует, чтобы он исповедовал ее. Эта «исповедь» — одна из лучших сцен фильма. Встретились два человека, в молодости любившие друг друга и сейчас вспомнившие себя такими, какими они тогда были. С каким восхищением говорит герцогиня о том свободолюбивом и отчаянном парне, за которым она готова была пойти на край света, и сколько грусти и сожаления в глазах ее «исповедника», когда он ее слушает. Может быть, не стань эта роль последней работой Габена, рассказанная мною сцена и не показалась бы нам сегодня символичной. Но коль уж так сложилось, то трудно теперь отделаться от ощущения, что в актере всегда жила тоска по тем свободолюбивым и непокорным парням, которых он сыграл на заре своей необыкновенной актерской карьеры и которые помогли ему сохранять любовь и привязанность зрителей в те долгие годы, когда обуржуазившемуся артисту пришлось играть роли прямо противоположного звучания: преуспевающих знаменитых бандитов и буржуа, с достоинством, не теряя респектабельности, по-бандитски ведущих себя в своем, как может показаться, судя по таким фильмам, — непоколебимо прочном мирке.



«Священный год», режиссер Жан Жиро

Экран мира социализма



Участники конференции «Экран мира социализма» в зале заседаний

Конференция киноведов социалистических стран на тему «Экран мира социализма» состоялась в редакции журнала «Искусство кино». В работе конференции приняли участие: от Народной Республики Болгарии — главный редактор журнала «Киноизкуство» Эмил Петров, заместитель главного редактора журнала «Фильмови новини» Дима Димова; от Венгерской Народной Республики — главный редактор журнала «Фильмкультура» Эржебет Гараи, сотрудник журнала «Фильмвилаг» Габриэлла Секей; от Германской Демократической Республики — заместитель руководителя отдела художественных фильмов Главкиноуправления Министерства культуры ГДР Фридеманн Шпангенберг, киновед Зигфрид Фризе; от Республики Куба — киновед Энрике Колина Альварес; от Монгольской Народной Республики — заместитель министра культуры МНР Самбуугийн Церендорж, режиссер-документалист Цэвэлмаагийн Наваан; от Польской Народной Республики — заведующая отделом теории кино и культуры журнала «Кино» Барбара Мруклик, старший редактор журнала «Экран» Витольд Руткевич; от Социалистической Республики Румынии — заместитель главного редактора журнала «Чинема» Мирча Александреску; от Союза Советских Социалистических Республик — главный редактор журнала «Искусство кино» Евгений Сурков, заместитель главного редактора журнала «Искусство кино» Нина Игнатьева, член редколлегии, заведующий отделом зарубежного кино журнала «Искусство кино» Николай Савицкий; от Чехословацкой Социалистической Республики — директор Чехословацкого киноинститута Славой Ондроушек, главный редактор журнала «Фильм а дивадло» Эрнст Штриц.

Открывая конференцию, член коллегии Госкино СССР, главный редактор журнала «Искусство кино» Е. Сурков подчеркнул важность и особый характер встречи киноведов братских стран, проходящей в год 60-летия Великой Октябрьской социалистической революции, выразил надежду, что эта встреча послужит делу дальнейшего укрепления сотрудничества киноведов социалистических государств во имя общих целей мира социализма.

В течение двух дней участники конференции заслушали доклады и сообщения, касающиеся различных вопросов, связанных с развитием социалистической кинематографии.

Конференция прошла в деловой товарищеской атмосфере, в духе братского сотрудничества и взаимопонимания.

В день закрытия конференции руководство Госкино СССР устроило прием, на котором присутствовали участники встречи, ответственные работники Управления внешних сношений Госкино СССР, члены редколлегии журнала «Искусство кино», советские киноведы и критики. На приеме с приветственной речью к участникам конференции обратился заместитель председателя Госкино СССР Л. Мосин, высоко оценивший углубляющееся сотрудничество киноведов братских стран, способствующее дальнейшему развитию социалистического киноискусства.

Материалы конференции «Экран мира социализма» будут опубликованы в № 11 «ИК».

В. Черных

Москва слезам не верит...

И было ей тогда семнадцать лет. Была она с тонкой талией, грудь распирала узкую кофточку, бедра уже округлились. И парни, несущиеся к станции метро, оглядывались на нее, как на взрослую женщину.

Она шла, чуть покачиваясь под тяжестью чемодана. Один из парней попытался ей помочь, но она молча отвела его руку.

У входа на эскалатор она протянула контролеру проездной талон, тогда еще не было турникетов, и поставленный чемодан мешал всем: пассажирам, ей самой, контролеру. И она получила все причитающееся по этому поводу: дура, телка, соображать надо.

Потом она ехала в вагоне метро. Перехватив взгляд сидящего напротив мужчины, она поспешно одернула юбку, хотя этого вымотанного усталостью человека она ни в коей мере не интересовала, он просто тупо смотрел напротив, борясь со сном.

Потом она ехала в переполненном автобусе. На каждой остановке автобус все уплотнялся, и ее отжимали от дверей к середине салона.

— Водоканал! — объявила кондуктор, тогда еще были кондукторы. Это была ее остановка.

Она бросилась назад. Задние двери были все-таки ближе, но плотная стена из мужских спин не сдвинулась. Она попыталась протиснуться вперед, но и здесь ее постигла неудача, тогда она выставила чемодан: фибровый, жесткий, с металлическими набивками на углах. Она вдавила эти углы в спины, и спины мгновенно раздвинулись.

Вскрикнула женщина, чертыхнулся мужчина, но она все-таки пробила себе путь и вывалилась наружу.

Захлопнулась дверца автобуса, оборвав возмущенные крики, автобус отошел, и она осталась на остановке.

Впереди возвышался микрорайон. Скопище пятиэтажных и девятиэтажных панельных домов тогда еще было в новинку, даже для москвичей. В Москве только начиналась эра типового блочного строительства.

Она подошла к бесконечно длинному пятиэтажному зданию, из раскрытых окон которого неслись музыка и песни. И музыка и исполнители были в основном еще отечественные. Пели про валенки, про красную розочку, про землю целинную, про любимые Ленинские горы.

В комнате, куда направилась моя героиня, жили две девушки. Для удобства сразу назову их имена: Мария и Людмила.

Мария — плотненькая, аккуратная, такая, как большинство девушек, двадцати с небольшим, такие почти всегда пользуются успехом, а если кто решит жениться, лучше не найти: и не красавица, можно быть спокойным за семейную жизнь, и без заметных недостатков, с такой не стыдно на людях показаться.

Сейчас Мария гладила.

Людмила лежала на кровати, задрав на спинку великолепные ноги, редкостные по красоте ноги. И вообще она была самой красивой среди присутствующих. Она лежала, накинув на себя одну простыню, и под простыней угадывался чуть выпуклый живот и очень выпуклая грудь, плечи и ноги угадывать было не надо, они были открыты.

Итак, героиня вошла в комнату и поставила чемодан у дверей. Ее звали Катериной. Почему так, я потом объясню.

— А, завоевательница, — прокомментировала Людмила.

— Завалила? — жалостливо поинтересовалась Мария.

— Завалила, — ответила Катерина.

— Ничего, — утешила Мария. — Не в этот, так в следующий раз получится.

— Как у тебя получилось, — вставила Людмила.

— Я неспособная.

— Ты просто дура.

— Не всем же быть умными, — беззлобно ответила Мария.

— Ну, а как твой электрик? — поинтересовалась Людмила. — Ты с ним уже переспала?

— Он не такой, как ты думаешь, — ответила Мария.

— Понятно, — сказала Людмила. — У него, значит, что-то не в порядке.

— У него все в порядке. Но он скромный и обходительный. Сама увидишь. Он скоро зайдет за мной, и мы пойдем в концерт.

— «В концерт»... — передразнила Людмила. — Тетеха! Три года в Москве живешь! «В концерт»!

— А он не женат? — спросила Катерина.

— Я не знаю, — признала Мария. — Вроде не женат.

— А ты прямо спроси, — сказала Катерина.

— Неудобно. Он же меня не спрашивает, замужем я или не замужем.

— А это по тебе и так видно.

— Ты бы хоть оделась, — сказала Мария. — Голая ведь почти. Неудобно.

— Кому неудобно? Мне удобно.

И тут постучали в дверь.

— Входи, — сказала Людмила.

В комнату вошел громоздкий парень лет двадцати пяти.

— Извините, — сказал он и попятился к двери.

— А ты всегда такой стеснительный? — спросила Людмила и сделала попытку встать. Парень ошалело на нее посмотрел и захлопнул дверь.

— Ну и что? — спросила торжествующе Мария. — Съела?

— Да, — протянула уничижительно Людмила. — И стоило тебе в Москву ехать. Такого ты и в Бодренках могла найти.

Не обращая внимания на ее слова, Мария торопливо переодевалась.

— Не суетись, — сказала Людмила. — Раз пришел — дождется.

Вечером Людмила и Катерина шли по улице Горького. Шли мимо витрин магазинов, в которых искрились золотые и серебряные украшения, медленно разворачивались спортивно-худосочные манекены: женщины в ярких платьях, мужчины в строгих вечерних костюмах. Они проходили мимо книжных, винных, колбасно-сырных, меховых, обувных, табачных витрин. Катерина задержалась было у витрин магазина телевизоров, но Людмила ушла вперед, и Катерина, боясь потерять ее в толпе, бросилась следом.

А мимо них и навстречу им шли люди. Девушки в поражающих тогда мини-юбках, молодые люди с яркими галстуками.

Проход наших знакомых не остался незамеченным. К ним направились двое парней с расстегнутыми воротниками и закатанными рукавами белых рубашек.

— Эй, девчонки! — начал один из них бодро.

— Топайте, топайте, — отбрила их Людмила.

— Ты чего так строго? — спросила ее шепотом Катерина. — Ребята вроде ничего.

— Вот именно ничего, — ответила Людмила. — Деревня, вроде нас. Лимитчики, за версту видно. Одним словом — шелупонь! Это все не настоящее.

— А что настоящее? — заинтересовалась Катерина.

— Как-нибудь покажу, — пообещала Людмила.

Потом они стояли у Аргентинского посольства. Через усилители на улице разносился рокочущий бас.

— Машину боливийского посла к подъезду!

Мягко подкатил приземистый, почти распластанный по земле «форд». Из подъезда вышел темноволосый господин с высокой гибкой женщиной в платье из серебристой парчи.

И снова разносился бас.

— Машину военно-морского атташе командора...

Далее следовала очень непонятная и довольно длинная фамилия.

— Как, как его фамилия? — не поняла Катерина.

— Фамилия не имеет значения, — отмахнулась Людмила. Она наслаждалась блеском никеля на машинах, блеском драгоценностей на женщинах, сверканием орденов на мундирах.

— Вот это настоящее, — вдруг сказала Людмила.

— Что настоящее? — не поняла Катерина.

— Все это.

— Ну да, — не согласилась Катерина. — Я недавно в оперетту ходила. Там точно такие мундиры и платья показывали.

— Ну и дура же ты, — заключила Людмила.

А к подъезду подкатывали все новые и новые автомобили, в них садились мужчины и женщины. Солидные мужчины и женщины, а некоторые совсем еще юные, совсем, как Катерина и Людмила.

И сразу после блестящего дипломатического разъезда мы увидим Катерину в цехе завода металлической галантереи.

В цехе стояли десятки прессов, за которыми сидели десятки таких же молодых, как и Катерина, девушек.

Работа была нехитрая: положить, снять, снова положить и снова снять. Катерина штамповала основания для подсвечников, которые в то время начинали входить в моду.

Неожиданно пресс начал корежить заготовку. Катерина отключила станок от сети и полезла во внутренности пресса.

За ее манипуляциями наблюдал Петр Кузьмич Леднев — начальник цеха, которого все звали Кузьмичом — из-за возраста и уважения.

Пресс снова заработал. Кузьмич подошел к Катерине.

— Сама, что ли, разобралась? — спросил он.

— Чего тут разбираться? — отмахнулась Катерина. — Мы в школе комбайн изучали, он и то сложнее.

И Катерина продолжила работу.

Кузьмич устроил разнос начальнику участка, молодой и затюканной женщине, которая, проработав на производстве, уяснила основную истину, что лучший способ защиты — нападение.

— Где эти слесаря, где? — напирала она. — Или пьяницы, или бездельники. Что я могу сделать, если девчонки к ней бегут, а не к слесарям? Если хотите знать, она в электросхемах не хуже наладчиков понимает.

— А я чего, я ничего, — сказал Кузьмич. — Значит, надо ее в наладчики готовить.

— Зарабатывать будет меньше.

— Стимулируй морально. Чаще хвали. Не первый год с бабами работаешь, знаешь сама, не похвалишь — не проедешь.

— К этому бы еще станки новые.

— Ну, с новыми станками и никакого руководства не надо. А эту девчонку держи на заметке, — посоветовал Леднев.

Катерина теперь жила вместе с Марией и Людмилой — им выделили комнату побольше.

Постучав, в комнату вошел Николай, большой и степенный.

— Здравствуйте, — пророкотал он.

— А я готова. — Мария с опаской взглянула на Людмилу, как бы та чего-нибудь не сказанула. — До понедельника, — предупредила Мария подруг.

— Давай, давай, погни спинку на чужих дачах, может, тебе и зачтется, — прокомментировала Людмила.

— Побрякушка, — охарактеризовал ее Николай.

— А ты жлоб, — не осталась в долгу Людмила.

— Ну что ты к ним цепляешься, — сказала Катерина, когда Мария и Николай вышли. — У них же серьезно.

— Да уж серьезнее некуда, — ответила раздраженно Людмила. — Тоска меня берет. Сами себе дуры хомут выбирают. Разве это жизнь?

— А почему не жизнь? — удивилась Катерина.

— А потому не жизнь, что все заранее известно. Вначале будут откладывать деньги, чтобы телевизор купить, потом гарнитур, потом холодильник, потом стиральную машину. Все, как в Госплане, на двадцать лет вперед известно.

— А какая может быть другая жизнь? — спросила Катерина.

— Эта дура не может понять одного: она

живет в Москве. А это большая лотерея. Можно выиграть сразу. Москва — это... это дипломаты, внешторговцы, ученые, художники, артисты, писатели, и почти все они мужчины.

— Ну и что? — Катерина никак еще не могла понять.

— А мы женщины.

— Ну и что? А мы-то зачем нужны этим артистам и писателям? У них свои женщины есть.

— А мы не хуже ихних, — заявила Людмила.

— А потом, где их, этих дипломатов и художников, встретишь? — трезво рассудила Катерина. — Они у нас на заводе галантереи не работают.

— Во! — удовлетворенно заявила Людмила. — Ты смотришь в самый корень. Главный вопрос: где найти?! Это я тебе объясню в следующий раз. А найти можно и, главное, надо!

А пока по воскресеньям Катерина осваивала Москву в одиночестве. Она шла мимо Кремля, разглядывая такие знакомые по картинкам Кремлевские башни.

Потом она шла по большому Каменному мосту через Москву-реку.

Она свернула с набережной в переулок и оказалась в Третьяковской галерее.

Пораженная, стояла Катерина у «Трех богатырей», потом у «Аленушки». Знакомые с детства по репродукциям картины были большими и настоящими.

И даже в музеи люди ходили парами: он и она. Катерина была одна. На нее с интересом взглянул молоденький солдат, и он ей вроде бы понравился, но солдат не решился, и Катерина перешла в следующий зал.

А вечером Людмила сообщила Катерине:

— С завтрашнего дня живем в отдельной квартире в высотном доме.

— Почему? — не поняла Катерина.

— Я, как приехала из деревни, жила у них в домработницах. Между прочим, у них фамилия тоже Тихомировы. Профессор из наших Бодренок в Москву приехал, сразу после революции.

Ехали они до метро «Краснопресненская». Профессор жил в высотном доме на площади Восстания.

Зеркальный лифт, размером с небольшую комнату, вознес их на двадцать первый этаж.

Коридор, куда выходили двери квартиры, по размерам не уступал станции метро.

И квартира была гигантская. Катерина сразу даже не определила, сколько в ней комнат.

Профессор-старик кивнул им, продолжая укладывать вещи в чемодан. А Людмила вступила в переговоры с профессоршей, средних лет женщиной.

— Значит, как и прежде, на тебе цветы, собака, выемка почты. Мы вернемся к ноябрьским праздникам.

— А можно, чтобы и Катерина поселилась? — попросила Людмила. — Вдвоем все-таки повеселее.

— Она аккуратная? — поинтересовалась профессорша.

— В высшей степени, — заверила Людмила.

И Людмила и Катерина поселились в высотном доме. Обязанности были минимальными, два раза в день выгулять собаку, полить цветы и достать почту.

В то утро все эти обязанности были выполнены, и Катерина, устроясь на диване, просматривала картинки из многочисленных журналов мод.

А Людмила за профессорским столом составляла список из десятка фамилий. Закончив эту работу, она заявила:

— Завтра устраиваем прием!

— Ура! — подхватила Катерина. — Позовем всех девчонок!

— Нет. — сказала Людмила. — Будут художники, телевизионщик, поэт, хоккеист из второй сборной и так по мелочи, парочка инженеров.

— И они придут? — усомнилась Катерина.

— Прибегут, — заявила Людмила. — Только одно условие: ты не штамповщица с завода галантереи, а я не формовщица с шестого хлебозавода.

— А кто же мы? — спросила Катерина.

— Мы дочери профессора Тихомирова. Я — старшая, ты — младшая. Я в прошлом го-

ду закончила медицинский институт и работаю психиатром в Кащенко, ты — студентка химико-технологического института.

— А зачем? — спросила Катерина. У нее рано устоялась привычка задавать прямые вопросы.

— Понимаешь, — задумалась Людмила. — Это повышает интерес мужчин. Лучше бы, конечно, ты была бы студенткой текстильного института, будущий, так сказать, художник-модельер. Это престижно. Женщина всегда элегантно одета. Мужчины любят, когда у женщин интеллигентная профессия. Все мы болеем, и домашний доктор не помешает. Учительницы музыки. Интеллигентно и всегда может развлечь гостей, и все-таки кое-какие деньги в дом принесет. Плохо котируются инженерши-строительницы. Грубая работа, и женщина грубеет. Какой-нибудь НИИ — уже другое дело. Будущий художник-модельер, конечно, интереснее, но, боюсь, что без подготовки ты не справишься.

— А ты как психиатр справишься?

— Мне проще, — отмахнулась Людмила. — Я ведь до хлебозавода санитаркой в психбольнице работала. У меня миллион забавных историй из жизни психов. Кое-какие термины я знаю и в общем я слежу, если что по психиатрии появляется, я почитываю. Пойми, главное — вызвать первоначальный интерес к себе.

— Но потом же все равно раскроется, что ты никакой не психиатр и живешь в общежитии на Водоканале, а работаешь на хлебозаводе.

— А как раскроется? — спросила Людмила. — Во-первых, я могу поссориться со своим папочкой-профессором, потом я хочу жить отдельно, поэтому я переселяюсь к нему. Попробуй определи — куда я езжу на работу. Сейчас все одеваются хорошо. А потом, когда я ему детей нарожаю, какая разница — где я когда-то работала. А если тем более влюбится, да еще дети — если и узнает, простит да еще посмеется.

— Нет, мне это не нравится, — заявила Катерина.

— Как хочешь, — Людмила не давила. — Я тебя представлю как свою знакомую. Пожалуйста. Будь штамповщицей. Может, переспать с тобою и захотят, но интереса не вызовешь. Возиться, учить тебя еще надо, культурные навыки прививать.

— А их все равно надо прививать, — сказала Катерина. — Какая я профессорская дочка, я всю жизнь в деревне прожила, это даже и без бинокля видно.

— Ты не права, — не согласилась Людмила. — Человека выдают два обстоятельства: если он неправильно ставит ударения в словах, а у тебя все с этим нормально, все-таки десятилетка, и когда задает глупые вопросы. Так ты больше помалкивай.

— Глупых вопросов я не буду задавать, — согласилась Катерина. — Но не буду же я молчать, если меня о чем-то спросят. Вот тут-то я и ляпну.

— И ляпай, — сказала Людмила. — Но ляпай уверенно. Это называется точкой зрения. Все говорят — это плохо, а ты говоришь — нет, это хорошо. Точка зрения! И главное — быть естественной. Вот я хамовата, правда?

— Это есть, — согласилась Катерина.

— А у них это называется эксцентричностью. На том и стою.

— А на чем мне стоять? — спросила Катерина.

— Тебе? — Людмила задумалась. — Ты должна бить в лоб.

— Как? — не поняла Катерина.

— У тебя есть особенность. Ты все слушаешь, слушаешь, а потом прямо в лоб задаешь вопросы. И почти всегда точно. Это, я бы сказала, свойство мужского ума. У мужиков мистики меньше, чем у нас. И ничего. Будь такой. Некоторым мужикам даже нравятся такие женщины.

— Нет, — подумав, сказала Катерина. — Сколько ни притворяйся, лучше, чем есть, не будешь. Да и обманывать противно.

Гости расхаживали по гостиной, когда Людмила ввела Катерину и представила.

— Моя младшая сестра!

Все смотрели на Катерину.

— Меня зовут Катериной, — сказала Катерина.

— Здравствуй, Кэт, — приветствовали ее.

— Не Кэт, а Катерина, — сказала Катерина.

Людмила с некоторым беспокойством следила за реакцией гостей.

— Тогда, может быть, Екатериной, чтобы было вполне официально, народно и по правилам? — спросил ее длинноволосый парень.

— Если по правилам, то Катерина. Так у меня записано в паспорте. Отец неделю убеждал начальника милиции, что глупо писать Екатерина, когда девку все будут звать Катькой. Вы что, хотите, чтобы я и вас неделю убеждала в этом?

— Не хотим! — крикнули ей. — Хотим есть и пить!

— Тогда тащите все с кухни, — заключила Катерина.

Гости рассаживались за столом. Высокий молодой человек, беловолосый, голубоглазый, модно одетый, отодвинул стул, помогая сесть Катерине, улыбнулся ей.

— Рудольф Рачков, — представился он мимоходом и начал накладывать Катерине салаты. Их взгляды встретились, он был красив, элегантен, хорошо подстрижен, совсем как с фотографии журнала мод, и Катерина вдруг опустила глаза.

Потом, как и принято на вечеринке, танцевали.

Людмила с громоздким молчаливым молодым человеком, Катерина с Рудольфом.

— А вы где работаете? — спрашивала Катерина.

— На телевидении.

— Это, наверно, ужасно интересно?

— Это, действительно, интересно, — искренне сказал Рудольф. — Телевидение сегодня приобретает возможности неисчерпаемые. Понимаете, всегда очень важно точно сориентироваться. Скажем, когда началась авиация, надо было вовремя начать именно с авиации. Тогда авиаторы были героями. Или атомная физика. Те, кто вовремя пришел в физику, сегодня имеют все. Тех, кто начал заниматься космонавтикой десять лет назад, никто не знал, сегодня их знает весь мир. Телевидение сегодня у самых истоков, но будущее принадлежит ему.

— А вы что-нибудь кончали? — спросила Катерина.

— А кончать пока нечего, — объяснил Рудольф. — Еще никто не готовит таких специалистов. Но у нас будет со временем все. И вообще телевидение перевернет жизнь человека. Не будет газет, книг.

— А что же будет?

— Телевидение. Одно сплошное телевидение. Кстати, вы были на телецентре?

— Конечно, не была.

— А приходите прямо завтра.

— А как?

— Я вам выпишу пропуск.

Рудольф встретил Катерину на проходной Шаболовки.

Это был удивительный вечер в жизни Катерины. По коридорам шли известные дикторы и дикторши. Две красивые, правда, не очень молодые женщины куда-то вели настоящего маршала.

Рудольф вел передачу с КВН. И он нашел Катерине место в первых рядах зрителей. На сцене соревновались в остроумии, и она все это видела. Правда, отвлекала женщина, стоящая в углу сцены и время от времени поднимающая плакатик с надписью «Аплодисменты». В это время надо было аплодировать.

Катерина видела Рудольфа за телекамерой. Он стоял в наушниках, спокойный и элегантный, на виду у всего зала и нисколько не смущался.

Она не знала, что Рачков несколько раз предлагал режиссеру ее крупный план и что режиссеру понравилась эта так непосредственно реагирующая девушка. Катерина и не предполагала, что ее увидела вся страна.

Катерина ворвалась в квартиру, потрясая письмами.

— Меня видели дома по телевизору. Меня видела вся страна! — Катерина закружилась по комнате.

— Молодец, — сказал Людмила. — Теперь остались только Америка и Китай, и ты в полном порядке.

Растрепанная Людмила курила на диване.

— Ты представляешь, за это время я увидела столько знаменитостей, что другой не увидит и за всю жизнь, — радовалась Катерина.

— Видеть — не проблема, — мрачно прокомментировала Людмила. — Кого только в Москве не увидишь! Проблема— их ощущать рядом в постели, лучше на законном основании со штампом прописки в паспорте. А моя знаменитость, кажется, улетучивается.

— А что случилось? — спросила Катерина.

— Моего нападающего не переводят в сборную, а, наоборот, задвигают в Челябинск. Неперспективен, предложили перейти на тренерскую работу.

— Но он же тебе делал предложение?

— Он и сейчас делает. А может, он еще и тренер никакой? А потом, что я буду делать в Челябинске? Тут сразу все откроется. Новое место, надо устраиваться на работу. Санитаркой, что ли? Это тебе не Москва, там все на виду. Ладно. Будет думать. Что у тебя?

— Сегодня он представляет меня родителям. Боюсь ужасно. А если не понравлюсь?

Рачковы жили в новом блочном доме в двухкомнатной малогабаритной квартире. Кроме отца и матери, был еше малолетний брат, который, поев, молча направился в другую комнату.

— А спасибо где? — спросила Рачкова-мать.

— Надоело, — буркнул мальчик.

— Что значит надоело?

— Перестань, — сказал Рачков-отец.

Ребенок удалился непобежденным. Рудольф снисходительно улыбнулся. Он был выше этого.

— А кем вы будете после окончания института? — поинтересовалась Рачкова.

— Химиком-технологом.

— А ваш папа знаменитый биолог Тихомиров? — спросила Рачкова.

— Это он знаменитый, я здесь ни при чем, — ответила Катерина. Над ответом посмеялись.

— А наш обалдуй не учится, — зачем-то сказал Рачков-отец. — Катает тележку с объективом.

— Зачем же так? — сказала Рачкова. — Он хороший телеоператор. Будет учиться заочно, когда создадут институт телевидения.

— А если не создадут? — спросил Рачков-отец. — И вообще это не профессия, а барахло.

— А вы кем работаете? — поинтересовалась Катерина.

— Я токарем, рабочий класс, а они интеллигенция. Про него ты и сама знаешь, тележку катает, а она директриса детского сада. Но ее скоро оттуда попрут.

— Это почему же? — спросила Рачкова.

— А потому что у тебя среднее педагогическое, а у твоих подчиненных высшее. Как ни интригуй, все равно обойдут.

— Может быть, мы переменим тему разговора? — сказал многозначительно Рудольф.

— А чего менять? — удивился отец. — Ты привел Катерину с нами познакомиться, так пусть и знакомится.

Людмила пылесосила квартиру.

— Когда они приезжают? — спросила Катерина.

— Завтра.

— А ты можешь сегодня переночевать в общежитии? — спросила Катерина.

— Это почему же?

— Рудик говорит, ну что это мы все втроем да втроем.

— Ладно, — сказала Людмила.

— Я хочу поговорить с ним откровенно.

— Поговори, поговори...

И Катерина и Рудольф остались в квартире вдвоем.

Они сидели за маленьким столиком. Были зажжены свечи, Рудольф разлил вино.

— За тебя!

— За тебя, — сказала Катерина.

— Прекрасно, — сказал Рудольф.

— Что? — спросила Катерина.

— Все это. Книги. Высокие потолки. Здесь можно жить и радоваться.

— У вас тоже хорошая квартира, — сказала Катерина.

— Барахло, — отмахнулся Рудольф. — За тебя!

— За нас! — сказала Катерина.

Катерина включила проигрыватель. Зазвучала музыка. Они танцевали в громадной квартире, переходя из комнаты в комнату.

А на следующий день постояльцы сдавали квартиру хозяевам. Профессорша проводила пальцем по шкафам, по корешкам книг, по подоконникам. Пыли не было.

— Ладно, — сказала она. — Принимаю.

Тихомиров уже углубился в изучение накопившейся корреспонденции и помахал девушкам на прощание.

Катерина и Людмила взяли в передней приготовленные чемоданы и поехали вниз в громадном зеркальном лифте.

— Все Рудольфу рассказала? — спросила Людмила.

— Не получилось, — призналась Катерина.— Подходящего момента не нашла... Что же теперь будет-то?

— Ничего не будет, — сказала Людмила. — Если нам будут звонить, их новая домработница Петровна все запишет, старуху сейчас в деревню отпустили. Она мне уже так три года записывает. Все оплачено. А если что-то срочное, она звонит вахтерше в общежитие, а та мне передает. Не вешай носа. Как говорил один древний: битва не проиграна, пока полководец не отказался от сражения. — И Людмила, подхватив чемодан, бодро зашагала к метро.

Рудольф провожал Катерину. Она остановилась у подъезда высотного здания. Катерина взглянула на часы. Был первый час ночи.

— Я чего-то не понимаю, — заговорил Рудольф. — Я звоню, а тебя все время нет.

— Я занята в студенческом научном обществе. Мы ставим интересный опыт, приходится задерживаться. И, пожалуйста, не звони так часто. Это нервирует отца, он пишет книгу. Лучше я сама тебе буду звонить. Извини, мне пора.

— Может быть, ты разрешишь мне подняться? — спросил Рудольф. — У тебя же отдельная комната.

— Не сегодня, — сказала Катерина и вошла в подъезд.

Она поднялась на лифте, постояла в холле, потом поехала вниз. Из подъезда она вышла с предосторожностями и, убедившись, что Рудольфа нет, бросилась к метро.

Уже подбегая к метро, она увидела Рудольфа, который стоял у самого входа и курил.

Катерина бросилась обратно. Было уже без двадцати час. Катерина стояла за углом киоска, ожидая, когда Рудольф войдет в метро. Когда он ушел, она еще несколько секунд подождала и только тогда осторожно вошла в метро.

В общежитии были все в сборе. Последней пришла Мария.

— Все, — сообщила она радостно. — Съезжаю. Сегодня мне сделали предложение. — И она закружилась по комнате.

— А я беременна, — вдруг сказала Катерина.

— Так, — сказала Людмила. — Этого только нам и не хватало. Когда это случилось?

— Тогда, — сказала Катерина. — В последний раз.

— Значит, почти три месяца, — тут же высчитала Людмила. — Он знает?

— Нет, — сказала Катерина. — Как же я ему скажу?

— Так и скажешь.

— А про все остальное? Я совсем завралась и запуталась.

— Ничего, — утешила ее Людмила. — Постепенно распутаешься. Пусть вначале женится, а потом расскажешь ему всю правду. Если любит — простит.

— А если не простит? — спросила Катерина. — Я не хочу начинать семью с обмана. Противно все. Никогда, никогда больше не буду врать. Никому, никогда.

— Тогда выложи все начистоту.

— И выложу.

— Девочки, а ведь это серьезно все, — вдруг сказала Мария. — Делать ведь что-то надо.

На территорию завода металлической галантереи въехали автобусы ПТС — передвижных телевизионных станций.

Выкатывались телекамеры, похожие на средних размеров пушки, сходство увеличивали длинные насадки-объективы.

Камеры расставляли в цехах, среди телеоператоров был и Рачков.

Катерина на автокаре везла со склада реле

для остановившейся полуавтоматической линии. Она увидела ПТС и забеспокоилась. Конечно, маловероятно, чтобы среди телевизионщиков оказался Рачков, но все-таки она поставила автокар за углом цеха и прошла в комнатку, где обычно собирались наладчики.

— Тебя ищет Кузьмич, — передали ей. — Давай срочно, раза два уже присылал.

Катерина недоуменно пожала плечами, но все-таки прошла к начальнику цеха. С начальником цеха разговаривала высокая, красивая женщина средних лет.

— Вот она, — представил Катерину Кузьмич, как только она появилась в дверях его кабинета. — Поверьте мне, эта девчонка далеко пойдет, у нее уже сейчас инженерное мышление.

Женщина подошла к Катерине и бесцеремонно ее оглядела.

— Заменить косынку, — сказала она. — Расстегнуть ворот кофточки. — И сама расстегнула ей ворот. — Ну-ка, пройдись, — скомандовала она. Катерина сделала несколько шагов. — Ножки у нее ничего... Подберите халатик покороче.

— Это режиссер, — шепнул Кузьмич Катерине. — На всю страну тебя прославит.

— Я не хочу, — сказала Катерина.

— А об этом, милочка, тебя никто и спрашивать не будет, — отрезала режиссер. — Уже обговорено и с начальством, и с профсоюзом, и с комсомолом.

— Мне некогда, у меня четвертая линия простаивает, — лихорадочно подыскивала аргументы Катерина.

В комнату заглянул телеоператор, которого Катерина видела на студии. Рудольф даже знакомил ее с ним.

— Куда тройку ставить? — спросил телеоператор.

— На вторую линию, — сказала режиссер.— Там у них дефицит идет. Значит, так, — подвела итог режиссер. — Тройку на вторую линию. Секунд десять показывайте, потом по моей команде линию останавливаете, имитируем поломку, выходит она, — режиссер кивнула на Катерину. — Кто у нас на третьей?

— Рачков.

— Передай ему, чтобы он взял ее проход на общем поаппетитнее, ножки, бедра, зритель это любит, потом она десять секунд копается, потом я возьму ее крупно. Скажешь несколько слов.

— Я не знаю, что говорить,— Катерина растерялась окончательно, услышав о Рачкове.

— Чего там не знаешь, — отмахнулась режиссер. — Что тебе нравится, что ты собираешься здесь проработать всю жизнь.

— Я не собираюсь здесь работать всю жизнь, — сказала Катерина.

Режиссер достала из сумочки листок.

— Здесь примерные ответы,— сказала она.— А вопросы будет задавать тебе Светлана Жильцова. Радуйся, что рядом с дикторшей снимаешься.

Катерина вышла в цех и увидела Рачкова, который устанавливал камеру у второй линии. Она бросилась за станки и присела, чтобы он ее не увидел. Но это было очень заметное место, и проходившие мимо работницы поглядывали на нее с удивлением.

— Что, тебе плохо? — спросила одна.

— Плохо,— ответила Катерина и сообразила, что это может стать уважительной причиной, чтобы не выступать. Она бросилась в кабинет к Кузьмичу.

— Я плохо себя чувствую, — начала она, — Я не могу говорить.

— Не придуривайся,— оборвал ее Кузьмич.— Тебя же вся страна увидит, тебе письма будут писать.

И уже принесли халат и косынку. Ей помогли переодеться. Зазвонил телефон. Кузьмич снял трубку:

— Тебя просят прорепетировать,— сказал он Катерине. — Давай, жми.

Выхода не было. Катерина использовала последнюю возможность. Она бросилась в женский туалет и закрылась.

Ее искали по всему цеху. Кто-то показал на туалет. Ее оттуда вывели чуть ли не под конвоем. По бокам шли мастера, впереди начальник участка. И когда Катерина поняла, что выхода нет совсем, она решилась.

Она подошла к второй линии, увидела удивленное лицо Рачкова, но теперь ей уже было

все равно. Она все сделала, как ее просили. Прошлась между станками и, когда линия остановилась, сделала вид, что устраняет неисправность.

Потом в кадр вошла диктор Светлана Жильцова. Она улыбалась привычной телевизионной улыбкой и представила Катерину.

— Это Катя Тихомирова, — начала она. — Единственная девушка на заводе, которая работает слесарем-наладчиком. Вы сами могли убедиться, какие сложные станки на заводе. Так вот Катя может определить и исправить любую неисправность. Катя, почему вы выбрали эту профессию?

— Я не выбирала, — ответила Катерина. — Просто у нас не хватает слесарей.

— Но ведь вы сознательно, наверное, выбрали именно этот завод? — направляла Жильцова.

— Нет, — ответила Катерина. — По необходимости. На заводе были места в общежитии, а мне негде было жить.

— А вы не москвичка?

— Я из Смоленской области, — ответила Катерина.

Жильцова несколько растерялась. Интервью начинало идти не по намеченному плану.

— Вы ведь работали штамповщицей, а перешли на более сложный и трудный участок работы, не так ли? — спрашивала Жильцова.

— Нет, — ответила Катерина. — Этот участок, если говорить о физических нагрузках, более легкий, но здесь требуется более высокая квалификация.

— Значит, вам не нравится просто механическая работа? — обрадовалась Жильцова. — Вы хотите работать творчески? Значит, вы сознательно перешли в наладчики?

— Никакой особой сознательности не было, — честно призналась Катерина. — Я даже не хотела, но меня попросил Кузьмич, извините, товарищ Леднев, это наш начальник цеха, он хороший начальник, и я не могла ему отказать. А вообще, в наладчики не очень хотят идти, мало платят. Здесь есть какая-то недоработка, надо пересматривать нормы. За квалифицированную работу надо и платить соответствующе.

Это было уже совсем не запланировано, и Жильцова задала последний вопрос:

— Катя, а какая ваша мечта? Вы, наверное, собираетесь учиться и дальше, чтобы вернуться на свой родной завод уже инженером?

— Я думаю учиться дальше, — сказала Катя. — В этом году я провалилась на экзаменах в институт, буду поступать на следующий год. Только я вряд ли сюда вернусь. Я снова буду поступать в химико-технологический.

— Удачи вам, Катя!

— Спасибо.

Жильцова улыбнулась в камеру. Красный глазок на камере погас, и она облегченно вздохнула. А Катерина пошла к своим станкам.

Пресс корежил заготовку. Катерина посмотрела на бракованные детали и раскрыла свою сумку с отвертками и ключами.

— Привет, — рядом с ней остановился Рачков. — Интересная у нас с тобой встреча получилась.

— И вправду интересная, — согласилась Катерина.

— А ты, оказывается, героиня!

— Тебя в этом что-то не устраивает? — спросила Катерина.

— Нет, я даже польщен.

Рачкова позвали, передача была окончена, и телевизионщики сворачивали свое оборудование.

— Пока, — сказал Рачков. — Куда же теперь тебе звонить?

— Туда же, куда и звонил, — ответила Катерина.

— Но ведь, насколько я понимаю, этот телефон — липа!

— Это нормальный телефон, — ответила Катерина. — Если ты позвонишь, мне передадут.

Катерина была в женской консультации. Она молча оделась и посмотрела на врача — средних лет усталую женщину.

— Что же, — сказала врач. — Пока все хорошо. Никаких отклонений от нормы.

— Мне нужен аборт, — сказала мрачно Катерина.

— Уже поздно. Десять недель.

— Я уже это слышала, — сказала Катерина. — У меня нет другого выхода.

— Выход всегда есть, — сказала врач. — Пусть зайдет ко мне отец ребенка.

— Я не знаю, кто отец, — с вызовом ответила Катерина.

В приемной сидели будущие матери. Многие из них были с мужьями. Сидели спокойные, умиротворенные молодые женщины, гордо выставив свои округлившиеся животы.

— Ну что? — спросила Людмила, когда они вышли из консультации.

— Ничего нельзя сделать, — сказала Катерина.

— Надо же так влипнуть, — и Людмила закурила.

— Дай и мне сигарету, — попросила Катерина.

Она закурила неумело, первый раз в жизни. К консультации подъезжали машины, мужчины, бережно поддерживая, помогали выйти женщинам.

Катерина встретилась с Рачковым на Суворовском бульваре. И сидели они на скамейке, на которой они потом будут сидеть шестнадцать лет спустя.

— А что могу сделать я? — спросил Рачков.

— Поговори с родителями, может быть, у матери есть знакомые врачи, которые согласятся сделать аборт.

— Еще чего, — отмахнулся Рачков. — Не хватало еще родителей впутывать.

— А что мне делать? — спросила Катерина.

— Надо было раньше об этом думать, — раздраженно ответил Рачков.

— Тебе тоже надо было думать.

— А откуда известно, что этот ребенок от меня? — спросил Рачков. — Ты меня обманула во всем. А может, вообще никакого ребенка нет? Я тебе не верю.

— Прости меня, — попросила Катерина. — Я тебе клянусь. Я тебя никогда в жизни не обману. Ни в чем, никогда. Поверь мне.

— Значит, у тебя был такой тонкий расчет. — Эта мысль все больше нравилась Рачкову. — Нет, — сказал он. — Женщине, которая обманула один раз, нет веры на всю жизнь. Я тебе этого никогда не прощу. Ты сама это заслужила.

— Что же, — сказала Катерина. — Может быть, ты прав. Я это заслужила. Я тебя прошу только об одном — помоги найти врача.

— У вас на заводе есть поликлиника, — ответил Рачков. — У нас следят за здоровьем трудящихся, у нас, как известно, самое лучшее медицинское обслуживание в мире. — Рачков даже повеселел. — Ладно, что было, то было. Давай разойдемся, как в море паровозы. А ты сходи в поликлинику, объясни ситуацию, они должны пойти навстречу. Извини, мне пора на передачу. — Рачков встал и пошел. Вначале он шел медленно, потом бросился вперед, добежал до троллейбуса, вскочил в него, и через мгновение уже не было ни его, ни троллейбуса, который уплыл за кроны деревьев.

В Москве выпал первый снег. Мальчишки во дворах поставили первых снежных баб. Самые нетерпеливые прокладывали первые лыжни.

Катерина пришла с работы, разделась, легла на кровать и отвернулась к стене.

Людмила разогрела на плитке ужин.

— Если бы я сразу всю правду сказала, сейчас все было бы по-другому, — вдруг решила Катерина.

— Какая разница, — возразила Людмила. — Ты бы сказала или он сам узнал. Главное — результат. Но еще не все потеряно. Я кое-что предприняла...

А поздно вечером в общежитие приехала мать Рачкова. Она вошла в комнату, осмотрела ее и спросила:

— Так, значит здесь живет дочь профессора Тихомирова?

Катерина встала, жалко улыбнулась, она еще надеялась, что, раз приехала мать, все может перемениться. Теперь не одна она будет решать.

Рачкова села и, не снимая пальто, приступила к делу.

— У меня с Рудиком был серьезный и откровенный разговор. Он тебя не любит, было

увлечение, кто в молодости не увлекается. А вся эта дешевая игра с профессорскими квартирами, все это противно. — Рачкова поморщилась. — Я тебе могу помочь только в одном. У меня есть знакомые в институте акушерства и гинекологии. Тебя туда примут, но необходима соответствующая бумага от завода и вашей поликлиники. Вот фамилия директора института. На его имя должно быть письмо. И еще: попрошу больше не звонить мне со всякими дешевыми угрозами.

— Я не звонила, — сказала Катерина.

— Тогда по вашей просьбе звонят ваши подруги.

— Я никого не просила, — Катерина посмотрела на Людмилу.

— Это звонила я, — призналась Людмила. — Не исключена возможность, что я буду не только звонить, но и писать в организации, где работаете вы и ваш сын. Зло должно и будет наказано, — почти патетически произнесла Людмила.

— А вы, по-видимому, Людмила. — Рачкова повернулась к Людмиле. — Специалистка по психиатрии, которая работает на шестом хлебозаводе формовщицей.

— Да, — ответила Людмила с вызовом. — И что же?

— Ничего, — ответила Рачкова. — Просто я всю эту историю рассказала знакомым журналистам. Они сказали, что может получиться интересный фельетон о завоевательницах Москвы.

— Какие мы завоевательницы, — не выдержала Катерина. — Мы честно работаем.

— И работайте, — жестко сказала Рачкова. — И поживите в общежитиях, я лично свое пожила в коммунальных квартирах.

— Сейчас не те времена, — вклинилась Людмила.

— Времена всегда одинаковые. Прежде чем получить, надо заслужить, заработать, — почти выкрикнула Рачкова. — Нас и так четверо в двух комнатах, нам не хватает только вас с вашим ребенком. Нет, здесь вам не пройдет, вы не получите ни метра!

— Простите, — сказала Катерина. — Но мне ничего не надо. Спасибо, что дали адрес института. Я вам обещаю, что больше никогда и ни о чем вас просить не буду. Вам надо идти, вы не успеете на метро.

Рачкова поднялась.

— Если вам потребуется еще в чем-то помощь, может быть, деньги... — начала она.

— Спасибо, — сказала Катерина. — Я сама хорошо зарабатываю.

— Тогда до свидания, — сказала Рачкова.

— Привет, — ответила за Катерину Людмила, и когда Рачкова вышла, набросилась на Катерину. — Решила проявить благородство? С жлобами надо поступать по-жлобски.

— Зачем? — спросила Катерина. — А потом — она права. Почему они должны менять свою жизнь, потому что появилась я?

— А почему ты должна растить и воспитывать ребенка одна? — спросила Людмила.

— Ребенка не будет, — сказала Катерина.

И снова была весна. Родильный дом выпускал рожениц. Роль отца исполнял Николай. Он вручил медсестре цветы, принял пакет с ребенком, выслушал напутствия.

— Девочка здоровая, — говорила ему врач. — Хорошо, если лето она проведет за городом.

— Это само собой, — подтвердил Николай. Они прошли к старенькой Николаевой «Победе», возле которой Катерину ожидали Людмила и Мария. Подруги расцеловались.

У Марии был уже заметно округлившийся живот.

— Надо было, чтобы ее кто-нибудь другой встречал, — ворчливо сказал Николай, когда все расселись в машине.

— Это почему же? — тут же спросила Людмила.

— Через три месяца Марии рожать, потом ты забеременеешь. И все в одном районе. Еще подумают, что у меня гарем.

— Нашел о чем думать, — отмахнулась Людмила. — Сейчас радоваться надо, девка у нас родилась. Гуляем.

В отдельной комнате, которую выделили Катерине в общежитии, оказалось еще около десятка людей.

Комната была уже обставлена, даже несколько загромождена вещами. Здесь была и тахта для Катерины, и старый телевизор «Ленинград», и проигрыватель с пластинками. Посередине комнаты стояла великолепная никелированная детская коляска.

— Ну зачем же? — растерялась Катерина. — Она же такая дорогая.

— Все продумано, — успокоил ее Николай. — Потом коляска перейдет к Марии, а там, глядишь, и Людка замуж выйдет.

— Ну, уж такого удовольствия я вам не доставлю, — отмахнулась Людмила.

— А все остальное откуда? — спросила Катерина.

— Со всей Москвы, — Николай показал на присутствующих. — Родня моя передала излишки.

Женщины расцеловали девочку.

— Как назовешь? — спросили Катерину.

— Александрой, как моего отца, — сказала Катерина.

— Все сели, — распоряжалась Людмила. И все сели. — Программа следующая: завтра выезжаешь на дачу к Николаю и Марии.

— Ну, какая дача, — проворчал Николай. — Садовый участок. Но комнату оборудовали.

— Продукты вожу я и Николай, — продолжала Людмила. — По возвращении тебе нужен будет еще один месяц, пока эту паршивку не возьмут в ясли. На первую половину месяца я перейду во вторую смену, к этому времени Машка уходит в декрет и заранее начнет осваивать практический курс по уходу за ребенком. Следующее: через три месяца начинаются экзамены в институт. Ты в прошлом году по химии провалилась? Так вот, химией займется мой новый знакомый. — Встал солидный мужчина и наклонил голову.— Кандидат наук, доцент, качество подготовки гарантирует.

— А если бы она по физике провалилась? — спросил доцент.

— Заменили бы тебя на физика, — тут же нашлась Людмила.

Николай наполнил рюмки.

— За Александру... как ее?..

— Александровну, — в наступившей тишине ответила Катерина.

— Итак, за москвичку, Александру Александровну Тихомирову, гип-гип, ура!

Была ночь. Катерина стирала пеленки. Через комнату были растянуты веревки, на которых эти пеленки сушились. На столе были разложены учебники и тетради.

Закончив стирку пеленок, Катерина села за стол. Она пыталась заниматься, но ничего не могла с собой поделать, глаза смыкались. И она заплакала. Она плакала тихо, чтобы не разбудить дочь и Людмилу, которая спала здесь же на раскладушке.

Выплакавшись, Катерина вытерла слезы, собрала тетради и начала заводить будильник.

Шел третий час ночи. Катерина поставила стрелку будильника на шесть утра, подумала и перевела на без десяти шесть, но, посмотрев на полотнища пеленок, поставила на половину шестого утра. Ей оставалось спать три часа.

Трещал будильник. Катерина нажала на кнопку, повернулась на другой бок, но через мгновение все-таки заставила себя встать.

Она накинула халат и прошла в ванную. Посмотрела на себя в зеркало. Это была почти прежняя Катерина, только прибавились морщинки в уголках глаз, в пышных по-прежнему волосах проглядывала седина.

Но из ванной она вышла уже без видимых морщинок и без единого седого волоса. Темно-рыжие волосы лежали естественными волнами — парик был первоклассный.

Квартира была двухкомнатная, обставленная добротной, но в общем-то стандартной мебелью. Катерина прошла в другую комнату, где спала шестнадцатилетняя Александра.

Катерина приподняла ее и положила на пол. Александра свернулась калачиком, готовая продолжать спать в таком положении.

Катерина быстро убрала постельное белье в ящик, сложила тахту, распахнула настежь окно и вышла на кухню.

Александра, почувствовав ворвавшийся ветер, сделала попытку снова забраться на тахту, но укрыться было нечем.

— Ну, погоди, — пригрозила Александра и вынуждена была встать.

Катерина на кухне пила кофе и просматривала свой блокнот с записями.

— Когда вернешься? — спросила Александра.

— Не знаю, — односложно ответила Катерина. — По-видимому, поздно.

— Значит, вечером я могу пригласить девочек? — спросила Александра.

— И мальчиков тоже, — сказала Катерина.

— Это уж само собой, — сказала Александра.

Катерина прошла в свою комнату, взяла связку ключей, сумку и вернулась на кухню.

— Я знаю, — опередила ее Александра. — Обед в холодильнике: суп из концентратов, антрекоты, компот консервированный. Посуду помою.

— Тогда пока, — улыбнулась Катерина.

— Пока, — улыбнулась Александра.

Людмила допивала свой утренний чай. Она жила в однокомнатной малогабаритной квартире, половину которой занимала большая кровать. Кровать почему-то стояла в центре комнаты и была главным предметом обстановки. Людмила набросила плащ, вышла из дома, не обращая внимания на осуждающе поглядывающих на нее женщин, закурила и пошла к автобусной остановке.

На остановке была обычная утренняя толчея. Автобусы подходили переполненными. Их приходилось брать штурмом. Это был новый микрорайон Москвы, и автобусов, по-видимому, не хватало.

Людмила попыталась втиснуться в очередной автобус, но ее оттолкнули. Тогда она пошла вперед по шоссе и остановила первую же «Волгу».

— На Хорошевку, — сказала она. — Плачу трешку, если успеешь к восьми.

Катерина вышла во двор, подошла к «Жигулям», вставила ключи зажигания, двигатель заработал. Катерина увеличила обороты, вслушиваясь в работу двигателя. Что-то ей не понравилось. Она выключила двигатель, на секунду задумалась, потом снова включила двигатель, резко развернулась и так же резко рванула вперед. Почти не снижая скорости, она вырулила из переулка и влилась в поток машин на шоссе. Несколько секунд она шла следом за автофургоном, потом, взглянув в зеркало, резко пошла на обгон.

Теперь она шла в крайнем левом ряду, стремительно обгоняя машины, идущие справа. Водители-мужчины посматривали на нее несколько оторопело. Один из них попытался с нею соревноваться, но очень быстро отстал, тем более что приближался пост ГАИ.

У поста Катерина чуть сбросила скорость. Проезжая мимо, она улыбнулась постовому, тот тоже улыбнулся ей, но все-таки погрозил жезлом и тут же остановил водителя, пытавшегося соревноваться с Катериной.

Мария и Николай ехали в переполненном автобусе.

— Зачем было покупать машину, — выговаривала Мария, — чтобы ездить на ней один раз в неделю и то не всегда?

— Ты же знаешь, машину ставить негде, — возразил Николай.

— Ну, уж чего-чего, — не согласилась Мария, — а места на стройке хватает.

— Ты что, забыла, — спросил Николай, — как в прошлый раз самосвал ободрал мне правое крыло?

— Ну и что? — спросила Мария. — Ты думаешь, что машина у тебя всю жизнь будет новой?

— Не всю, — сказал Николай, — но на «Победе» я с отцом проездил двадцать лет.

— Тоже мне срок, — пренебрежительно ответила Мария. — Моему деду одних сапог на всю жизнь хватило, их еще отец донашивал.

— Ничего в этом плохого не вижу, — невозмутимо ответил Николай.

Катерина въехала через ворота капролактанового комбината и подрулила к одному из цехов.

В цехе целая группа людей в голубых халатах копалась во внутренностях установки.

— Привет, — сказала Катерина.

— Здравствуйте, Катерина Александровна, — ответили ей почтительно.

— Ну и как? — спросила она.

— Сплошной брак, — ответили ей.

— Заводской? — спросила она.

— И заводской тоже, — ответили ей.

Молодой лохматый человек вдруг с остервенением отшвырнул отвертку.

— Черт знает что, — почти выкрикнул он. — Новая установка! Да такие японцы еще в прошлом году сняли с производства. Она уже сейчас устарела, а пока отладим технологию, она будет нужна, как прошлогодний снег.

— Успокойся, — сказала Катерина и взяла чертеж. — Давайте думать...

Катерина вела машину по улицам Москвы. У Сретенских ворот возле киоска с газетами стоял мужчина. Катерина притормозила, и мужчина тут же сел рядом с ней. Он потянулся к Катерине, чтобы поцеловать ее, но Катерина сидела сосредоточенно прямо, и поэтому поцелуй вышел неуклюжий, будто мужчина клюнул Катерину в щеку.

— Ты чем-то расстроена? — спросил он.

— Расстроена, а что? — спросила Катерина. — Ты можешь мне чем-нибудь помочь?

— Ну, смотря в чем, — сказал мужчина.

— Спасибо, — сказала Катерина.

Они проехали центр, свернули в один из переулков и остановились перед девятиэтажной блочной башней, которая возвышалась почти небоскребом среди старых четырехэтажных, построенных в начале века домов.

Они поднялись в лифте. Катерина открыла дверь, и они вошли в двухкомнатную небольшую квартиру, заставленную книжными полками. Кроме книг, в квартире были еще узкий диван, несколько стульев, стол, телевизор и приемник.

Катерина присела у стола, мужчина попытался ее обнять, но Катерина не ответила на его попытку, и мужчина насупился.

Потом Катерина расстелила постель. Мужчина начал раздеваться, а Катерина снова присела у стола.

— Ну, что же ты? — спросил мужчина.

— Я ничего, — сказала Катерина. Она оглянулась на лежащего в постели мужчину.

— Что все-таки случилось? — спросил мужчина.

— У меня не идет установка, — сказала Катерина, — у меня Сашка плохо учится, мне надо делать ремонт в квартире, у меня заболела мать, и ее придется перевозить ко мне, у меня в машине барахлит карданный вал, и его надо срочно менять...

— Неужели в эти минуты ты можешь думать обо всем этом? — спросил мужчина оскорбленно.

— А в какие минуты я должна думать обо всем этом? — спросила его Катерина. — И вообще мне все надоело!

— Что надоело? — спросил мужчина.

— Все, — ответила Катерина. — Мне надоело таскаться по чужим квартирам, брать у приятельниц ключи на два часа, мне надоело все делать одной, почему я все должна делать одна?

— Но ты должна понять... — начал мужчина.

— Я ничего не хочу понимать, — резко сказала Катерина.

— Но мы же с тобой договорились, — начал терпеливо мужчина. — Надо, чтобы моя дочь закончила десятый класс и поступила в институт, я не могу травмировать девочку. Надо подождать...

— А потом надо будет ждать, когда она выйдет замуж, а потом мы будем ждать, когда она родит тебе внука, а потом у тебя заболеет жена, а от больных жен не уходят, а потом мы все умрем.

Мужчина молчал. Катерина встала, надела жакет и бросила на стол ключи.

— Ключи опустишь в почтовый ящик, — сказала она и вышла.

Полураздетый мужчина видел из окна, как она села в машину и резко рванулась с места.

Поздно вечером Катерина снова заехала на комбинат и прошла в цех. Опытную установку размонтировали. Вокруг громоздились детали, инструменты. Слесари разбирали реактор.

— Так и не пошла? — спросила она.

— Нет, — ответили ей.

И Катерина начала натягивать халат.

Глубокой ночью Катерина вошла в свою квартиру, не раздеваясь, прошла в комнату дочери. Александра читала в постели.

— Ну, как? — спросила Катерина.

— Хорошо, — сказала Александра.

— Ну, ладно, — сказала Катерина.

— Поговорили, — сказала Александра.

И Катерина ушла в свою комнату. Александра прислушалась. В комнате матери было тихо. И вдруг из комнаты донеслось едва слышное всхлипывание. Александра встала, прошла в комнату матери и увидела рыдающую Катерину. Катерина плакала, уткнувшись в подушку, у нее вздрагивали плечи, она плакала почти беззвучно, и тем это было страшнее.

Была ранняя осень. Из электрички выходили дачники. Мужчины и женщины средних лет были нагружены сумками, авоськами, портфелями.

И еще была молодежь с гитарами, в джинсах, в майках, разрисованных, расписанных и даже с отпечатанными газетными сообщениями.

Одна из девушек, только что сойдя с платформы, стянула с себя майку и начала снимать джинсы. Старушки посмотрели на нее с осуждением, мужчины с интересом — остановится ли она на этом.

И девственная природа заполнилась звуками цивилизации, бренчанием гитар, музыкой транзисторов, шумом проходящих электричек, предостерегающими гудками автомобилей. Пассажиры электрички шли по поселку мимо дачи, за забором которой работали женщины. Еще молодые женщины, которым не так уж много за тридцать. Это были наши знакомые Людмила, Мария и Катерина.

Мария готовила обед. Остальные собирали яблоки.

Катерина, стоя под яблоней, обрывала плоды и осторожно укладывала их в корзину.

На другом дереве сидел Николай, а внизу стояла Людмила с ведром.

— Может, трясанем? — предложила Людмила.

— Я тебе трясану, — пригрозил Николай. — Если яблоко на землю упало, оно долго не сохранится.

— Долго ничего не сохраняется, — отпарировала Людмила. — Вот ты всегда правильную жизнь вел. Сохранился, что ли? Седой уже и плешивый. — Николай промолчал. — Ну, возражай. Скажи: и ты, мол, уже не молоденькая.

— Зачем? — сказал Николай. — Ты ведь брякаешь по привычке. А так ты ведь добрая. Только неверную установку на жизнь взяла.

— А какая верная? — спросила Людмила.

— Ты вот все хочешь замуж за короля выйти.

— Никогда не хотела за короля. Что бы я с ним в Советском Союзе делала? Сейчас бы я за генерала вышла. Иду я как-то по Солянке, и едет в черной «Волге» генерал с генеральшей. А чего? Я бы даже очень ничего генеральшей была.

— Чтобы генеральшей стать, надо за лейтенанта замуж выходить. Да помотаться с ним по гарнизонам лет двадцать, по тайге всякой и пустыням.

— Ну и зануда ты, — вздохнула Людмила. — Ты все по правилам. А в жизни лотерея еще есть. Я вот всегда лотерейные билеты покупаю.

— Выиграла? — поинтересовался Николай.

— А как же! Два раза по три рубля.

Катерина помогала накрывать на стол Марии.

— А ты чего Виктора Сергеевича не пригласила? — спросила Мария.

— Барахло он, — отмахнулась Катерина. — Трус. Разругались вдрызг.

— Ну, его тоже понять можно. На виду он, должность солидная, есть за что бояться.

— А при чем тут должность? — возразила Катерина.

— Могут быть неприятности.

— Могут. А у кого их нет? Я сегодня колготки порвала. Неприятность. Комбинат план заваливает — неприятность.

— А тебя и вправду директором комбината назначили? — спросила Мария.

— А директорами понарошку не назначают.

— Сколько ж у тебя в подчинении теперь?

— Больше трех тысяч.

— Ой, трудно, наверное, справляться? — посочувствовала Мария. — Надо же — три тысячи.

— Трудно с тремя, — спокойно возразила Катерина. — А если трех можешь организовать, то потом число уже не имеет значения, три или три тысячи.

Потом все сидели за столом, вкопанным в землю под деревьями. И проходящие мимо дачи слышали смех и видели мужчин, женщин и детей и, наверное, думали, что это одна семья, счастливая и дружная.

А потом, уже в сумерках, Мария и Катерина вдвоем сидели на крылечке, Николай с детьми отправились купаться. Их у Марии и Николая было уже трое. Старшему почти шестнадцать, младшему чуть больше четырех.

— Знаешь, я ведь не завистливая, но тебе завидую. Счастливая ты, — призналась Катерина.

— Счастливая, — согласилась Мария. — Но ты же тоже счастливая. Чего хотела — добилась.

— А что толку-то? Пока на работе — ничего. А дома — завыть иногда хочется.

— Но у тебя же Александра.

— У нее уже своя жизнь. Уже любовь крутит.

— Слушай, Кать, а может, у тебя какой просчет есть? Может, ты слишком гордая? Мужики этого не любят.

— Да не гордая я совсем. Только где эти мужики-то? Посмотреть не на что. Сорока еще нет, а уже животы отрастили. Затюканные какие-то. Мятые, в нечищеных ботинках.

— А при чем тут ботинки? — удивилась Мария.

— А терпеть не могу, когда мужик в нечищеных ботинках. Сразу интерес пропадает.

— Ну, ботинки можно и приучить чистить. Я своего приучила.

— Вот видишь, и приучать надо. А пока приучишь, и жизнь пройдет.

— Она так и так пройдет, — философски заметила Мария. — Нет... ты слишком требовательна.

— Да не требовательна я, — возмутилась Катерина. — Я на малое согласна. Так и этого малого нет.

— Может, с Николаем поговорить? — предложила Мария. — У него много приятелей, — и тут же засомневалась: — Нет, они все женатые.

— Какая разница, женатый или неженатый? — возразила Катерина.

— Что же ты семью будешь разбивать? — ужаснулась Мария.

— А что значит разбивать? — спросила Катерина. — Если разбивается, значит, не семья, а если семья — то разбивай или не разбивай, все равно не разобьешь.

— Ну, мужчина может и увлечься, — возразила Мария.

— Что-то я давно таких не встречала, — вздохнула Катерина. — У сегодняшних мужиков вместо мозгов электронно-вычислительная машина. Он прежде, чем увлечься, тысячу вариантов просчитает. Пожалуй, и мне пора.

— Может, заночуешь? — предложила Мария.

— Не могу. У меня завтра в восемь диспетчерская. — Катерина задумалась. Достала блокнот. Сделала какие-то пометки и озабоченно забарабанила пальцами по перилам крыльца. Была у нее такая дурная привычка.

Потом она ехала в ночной электричке. В вагоне было почти пусто. Сидели такие же, как и Катерина, одинокие женщины, пожилые и средних лет, сидели, поглядывая в окна или читая толстые потрепанные книги. Была в вагоне еще совсем пожилая пара. Они молча играли в карты. Была и молодая пара. Они целовались. Парень предавался этому занятию с удовольствием, а девушка скорее была горда своей смелостью и после каждого поцелуя победно смотрела на одиноких женщин. Девушка была не очень красивая.

Катерина просматривала свой блокнот. Оде-

та она была в старенький, но вполне приличный костюм, специально для работы на даче. Костюм ей стал чуть тесноват, из него выпирали колени, бедра, грудь.

На остановке в вагон вошел мужчина в парусиновой распахнутой куртке, в застиранных джинсах.

— Здравствуйте, — сказал он.

Пассажиры подняли головы и промолчали. Ответила одна старушка.

— Здравствуй.

Ей было скучно, и она, наверное, не прочь была поговорить, но она не заинтересовала мужчину. А остальные женщины мужчиной не заинтересовались.

Интеллигентная девушка в очках читала иностранную газету, она мельком взглянула на вошедшего и снова зашелестела многостраничной газетой. Для нее вошедший был простоват.

Женщина под пятьдесят осмотрела его и отвернулась к окну. Мужчина для нее был слишком молод, ему было около сорока.

Катерина отложила блокнот, осмотрела вошедшего внимательно, скорее, по своей привычке всматриваться в людей и запоминать их.

Вошедший выделил ее из пассажиров и остановился рядом.

— Не помешаю? — спросил он.

— Нет, — ответила Катерина. Она опустила глаза и увидела, что на мужчине нечищеные ботинки.

— Я сам терпеть не могу грязной обуви, — сказал вдруг мужчина.

— Мне нет никакого дела до вашей обуви. — Катерина была намерена прекратить разговор.

— Разумеется, — подтвердил мужчина. — Но вам это неприятно.

— С чего вы это взяли? — спросила Катерина.

— У вас все это на лице написано.

— А вы читаете по лицам?

— Да, как вы сами в этом убедились. Если хотите, могу почитать и дальше.

— Попробуйте, — согласилась Катерина и улыбнулась. Этот человек ее забавлял.

— Вы не замужем, — продолжал мужчина.

— Это уже дешевый финт, — запротестовала Катерина.

— Почему? — спросил мужчина.

— Если я не ношу обручального кольца, это еще ничего не значит.

— Даже если бы вы носили обручальное кольцо, вы все равно не замужем. У вас взгляд незамужней женщины.

— А разве незамужние женщины смотрят как-то по-особенному? — удивилась Катерина.

— Конечно, — подтвердил мужчина. — Они смотрят оценивающе. А так смотрят только милиционеры, руководящие работники и незамужние женщины.

— А если я руководящий работник? — спросила Катерина.

— Нет, — сказал мужчина. — Вы работница, может быть, мастер. Вас выдают руки. Я в этом ничего зазорного не вижу. Я сам электросварщик, правда, высшего класса. И то, что вы не замужем, в этом тоже ничего предосудительного нет. Я сам не женат.

— А вот это говорит скорее о ваших недостатках, чем о достоинствах.

— Это ни о чем не говорит, — возразил мужчина. — Мне лично просто не повезло.

— Она, конечно, была стерва, — сказала Катерина.

— Нет, она прекрасный человек. Теперь она снова вышла замуж и счастлива.

— Значит, вы плохой человек? — спросила Катерина.

— И я прекрасный человек, — мужчина рассмеялся. — Вы знаете, у меня почти нет недостатков.

— А это? — Катерина щелкнула себя по воротничку кофточки.

— Это я люблю, — мужчина рассмеялся. — Но только вне работы и под хорошую закуску. Я живу у Вернадского. Там недалеко Воронцовские пруды, березы. Это прекрасно. Сесть под березой...

— А вокруг гуляют дети, — вставила Катерина.

— Ни в коем случае, — заверил мужчина. — Мы выбираем места подальше от детей.

— Да и взрослым на это смотреть не очень приятно, — поморщилась Катерина.

— Ничего не вижу в этом плохого, — не согласился мужчина. — Никаких бутылок и банок мы не оставляем. Просто это наше место. Я вас как-нибудь сведу туда. Мы там собираемся раз в неделю. У меня есть приятель. Он язвенник. Ему нельзя. Так он просто приходит посмотреть и порадоваться за нас. Селедочка иваси, малосольные огурчики, черный хлеб, посыпанный солью.

— Черт возьми, — сказала Катерина. — Вы так вкусно рассказываете, что мне самой захотелось и хлеба с солью и огурцов.

— Молодец, — подхватил мужчина. — Ты нашего профсоюза.

— А по-моему, мы еще на ты не переходили.

— Так перейдем, — пообещал мужчина.

Они вышли из поезда вместе.

— Пожалуй, я тебя отвезу на такси, — сказал мужчина.

— С чего бы это? — спросила Катерина.

— Ты всегда задаешь столько вопросов? С чего, почему, зачем. А просто так. Могу я отвезти понравившуюся мне женщину? У меня есть пять рублей.

— До моего дома хватит, а обратно нет, — сказала Катерина.

— Ты всегда все считаешь?

— Всегда, — ответила Катерина.

— А как тебя зовут? — спросил мужчина.

— Катериной. А тебя?

— Гога.

— Значит, Гога, — и Катерина вздохнула. — Только этого мне не хватало.

Ровно без десяти восемь директор капролактанового комбината Тихомирова миновала проходную и направилась в цех. Установка по-прежнему не работала.

В НИИхимпроме шло совещание. Присутствовали ученые и представители комбината во главе с Катериной. За председательским местом сидел директор института Павлов.

Свое выступление заканчивала Катерина.

— Выводы следующие,— говорила Катерина. — Комбинат отказывается от установки, думаю, что и другие предприятия последуют нашему примеру. Кроме того, мы будем ставить вопрос о компетентности руководства института.

— К счастью, это не в вашей компетенции, — возразил Катерине Павлов.

— Ну почему же? — Катерина улыбнулась. — Это как раз в моей компетенции, как члена Совета директоров. И на первом заседании Совета я этот вопрос поставлю. — Катерина собрала документы и пошла к двери. За нею двинулись представители комбината.

— Катерина Александровна, — недоумевая, спросил Павлов. — Вы куда?

— Мне надоела эта болтовня. До свидания.

И представители комбината под предводительством Катерины покинули совещание.

В универмаге Катерина достала из сумочки две большие капроновые авоськи и начала набирать продукты: сыр, колбасу, рыбу, соки, пачку сахару, пакет с конфетами, пельмени. Она, не задумываясь, швыряла в авоську все, что было по пути: кефир, молоко, масло, а под конец взяла пакет с картошкой, который уже не вмещался ни в одну из сумок. С пакетом под мышкой она двинулась к кассам.

Потом в толпе таких же нагруженных женщин она шла к дому. Идти было неудобно и тяжело, и она несколько раз останавливалась и отдыхала.

И вдруг у нее из рук взяли сумки. Рядом стоял Гога.

— Привет,— улыбнулся он. — А я уже часа два околачиваюсь.

— Зачем? — спросила Катерина.

— Я тебя когда-нибудь стукну, если будешь задавать дурацкие вопросы,— пообещал Гога.

— И все-таки, зачем? — повторила вопрос Катерина.

— Потому что мне хотелось тебя видеть.

— Учти, таких импровизаций я не терплю,— предупредила Катерина. — Надо было позвонить по телефону.

— Я звонил,— сказал Гога. — Ответила какая-то женщина. Ты что, в нее недавно кастрюлю запустила? Мягко говоря, она мне просто нахамила. Ты что, в коммуналке живешь? —

— Это была моя дочь,— сказала Катерина.

— Так у тебя еще и дочь есть? — удивился Гога.

— А почему тебя это удивляет?

— Может быть, у тебя и муж есть? — спросил Гога.

— А что это меняет? — спросила Катерина. — Если, как ты говоришь, я тебе нравлюсь? Или тебе нравятся только незамужние женщины? — спросила Катерина.

— Так,— сказал Гога и поставил сумки на землю. — Значит, ты разругалась с мужем и решила проучить его при помощи меня, так?

— Гога, с таким аналитическим умом вам надо работать в бюро прогнозов,— и Катерина подняла сумки.

Гога взял у нее сумки, и они снова пошли. Так же вместе они ехали в лифте.

Потом Катерина открыла дверь своей квартиры.

Им навстречу вышла Александра с учебником физики в руках.

— Привет,— сказал ей Гога.

— Это мой знакомый Георгий Иванович,— представила его Катерина.

— Александра,— сказала Александра. — Если я вам не нужна...

— Нужна,— прервал ее Гога. — Разложи продукты в холодильнике,— и он передал ей сумки.

Александра недоуменно пожала плечами, но все-таки взяла сумки и пошла на кухню.

Гога по-хозяйски прошелся по квартире. Осмотрел обстановку.

— Ну и как? — поинтересовалась Катерина.

— Годится,— ответил Гога. — Ужинать будем?

— Давай,— сказала Катерина. — Только я минут десять передохну.

— Отдыхай,— разрешил Гога.

Он прошел на кухню, открыл холодильник, изучил его содержимое и приступил. Зажег плиту, поставил на огонь кастрюлю с супом, прокалил слегка сковородку, бросил на нее антрекоты.

— Ты есть будешь? — спросил он Александру.

— А если буду? — спросила Александра.

— Тогда порежь лук.

Александра взяла протянутый нож и начала резать лук, хотя и не собиралась этого делать. Гога профессионально, почти одним движением, снял с селедки кожицу, поставил варить яйца, открыл банку печеночного паштета, в паштет пошел лук, подсолнечное масло, яйца уже охлаждались под струей холодной воды.

Катерина устало поднялась с кресла, переоделась в халат и вышла на кухню. Стол был уже готов. Катерина хотела что-то сказать, но так и осталась с открытым ртом.

А Гога вытаскивал из подвесного ящика начатые бутылки с вермутом, джином, банки с апельсиновым соком, соком манго, смешивал, смотрел на свет, достал из холодильника лед, бросил его в фужеры.

Мать и дочь переглянулись.

— Прошу,— сказал Гога и сел только тогда, когда сели женщины.

— Тебя как мать зовет? — спросил он у Александры.

— Марусей.

— Ну и я тебя так буду звать,— решил Гога.

— А я вас Васей,— сказала Александра.

— Давай,— согласился Гога. — Как меня только не звали: Жора, Георгий, Гоша, Юрий, Гога.

— Гога тоже очень интересно,— перерешила Александра.

— Вы с мамой вместе работаете? — спросила она.

— Нет,— сказал Гога,— но жить будем вместе.

— Вы собираетесь на ней жениться? — спросила Александра.

— Да.

— И она тоже?

— Разумеется,— подтвердил Гога.

— А жить где будете?

— Здесь,— сказал Гога.

— На кухне? — заинтересовалась Александра.

— Нет, в твоей комнате. а тебе придется перебраться в проходную. Пока. А там, глядишь, ты выйдешь замуж. А у родителей твоего мужа вполне может оказаться большая

квартира, сейчас таких все больше, и они выделят вам комнату.

— А если он будет из Курска? — спросила Александра.

— За курских лучше не выходить замуж,— сказал Гога.

— А если это будет любовь?

— Ну, если любовь, то тогда,— Гога развел руками. — Перед любовью нет никаких преград. Тогда ты останешься здесь, а мать переедет ко мне в коммунальную квартиру.

— А когда вы это решили? — поинтересовалась Александра.

— Сейчас,— ответил Гога.

— А вы давно знакомы с мамой? — спросила Александра.

— Двое суток.

И тут Александра засмеялась и захлопала в ладоши.

— Ты чего? — удивился Гога.

— А мама утверждает, что любовь любовью, но надо узнать человека, а для этого нужно время.

— Мама права,— подтвердил Гога. — Когда сомневаешься, любовь это или не любовь, то нужно время.

— А вы, значит, не сомневаетесь? — спросила Александра.

— Я лично нет,— сказал Гога. — А вот как она,— он кивнул на Катерину,— я еще не знаю, но у нее для этого еще будет время.

И наступила тишина. И Гога, и Александра смотрели теперь на Катерину. Она молчала. Так они все трое и сидели молча.

После ухода Гоги Катерина с дочерью мыли на кухне посуду.

— Откуда он? — спросила Александра.

— С электрички,— ответила Катерина.

— А кто он такой?

— Ты видела сама,— ответила Катерина.

— А какая у него профессия?

— Электросварщик.

— Ну, электросварщиков у нас еще не было. А за кого он тебя принимает? Может быть, за приемщицу с фабрики-прачечной?

— Я думаю, за женщину,— ответила Катерина.

— Слушай, а это забавно. Пусть он так и думает. Вот смеху-то будет, когда узнает, а? Ничего, пусть походит, он не зануда. Ты же его не обманывала, он сам же так решил. Давай разыграем, а?

— Не говори глупостей. Пошли спать.

Катерина и Александра еще спали, когда позвонил Гога. Ему открыла сонная Александра.

— Что это такое? — напустился на нее Гога. — Мы же договаривались.

— О чем? — спросила Александра.

— О пикнике!

— Мать, на пикник! — крикнула Александра.

— Никуда не поеду,— заявила Катерина. — Сегодня воскресенье, хочу отоспаться.

— Отоспитесь на природе,— заявил Гога. — Я взял надувные матрацы.

— Так надо же собираться,— сопротивлялась Катерина. — Я ничего не купила.

— Все куплено,— заявил Гога. — Машина у подъезда.

Еще окончательно не проснувшись, Катерина и Александра вышли из дома и увидели у подъезда «Победу».

— Вы еще и владелец? — спросила Александра.

— Пополам с приятелем. Он ездит, я ремонтирую.

— Ей, наверное, больше лет, чем мне? — предположила Александра.

— Если бы так, то она была бы просто юной и прекрасной. Она почти моя ровесница.

На загородном шоссе Гога увеличил скорость. Воскресные водители не торопились, и они начали обходить «Жигули» и «Волги». Некоторых владельцев это возмущало, и они тут же обгоняли «Победу» снова. Но подолгу держать высокую скорость они не рисковали, и Гога их настигал, а, настигнув, нажимал на сигнал, который вдруг завывал на низких правительственных нотах, и машины тут же жались вправо.

— Далеко едем? — поинтересовалась Катерина.

— Вы хорошо поработали за неделю,— заявил Гога. — Расслабьтесь, получайте удоволь-

ствие, никаких мыслей, вопросов и сомнений. Можете спать, петь песни.

— Давайте песни,— завопила Александра и первая затянула:

Калинка, калинка, калинка моя
В саду ягода малинка, малинка моя...

Гога подхватил. Катерина стряхнула остатки сна и тоже подхватила.

Неслась по шоссе старенькая «Победа» в потоке ярких, приземистых, сверкающих лаком и никелем «Жигулей», и неслась из «Победы» разудалая песня.

У Гоги были свои заветные места. Они остановились в лесу на берегу речки. Гога вынул из багажника стол, складные стулья, мангал и начал нанизывать на шампуры заранее заготовленное мясо.

— Мать, у него масса достоинств,— заявила Александра.— Во-первых, водит машину, часть забот снимается сразу, запасливый, этого нам тоже очень не хватает.

— Это еще не все,— пообещал Гога.— Еще я играю на гармошке, гитаре, балалайке, хожу на руках, играю в преферанс и морской бой.

— Этого вполне достаточно,— сказала Катерина.— Прелесть-то какая,— вздохнула она.

Их обступили уже начинающие желтеть деревья, внизу синим полотнищем извивалась река, было тихо и спокойно.

После обеда они лежали на надувных матрацах, подставив лица и тела солнцу, последнему, горячему, осеннему солнцу.

— Гога,— сказала Катерина.— Я должна тебя предупредить. Я не та, за которую ты меня принимаешь.

— Конечно, не та,— согласился Гога.— Ты лучше.

— Она серьезно,— подхватила Александра.— Она не из фабрики-прачечной, она крупный...

— Руководитель промышленности,— подхватил Гога.

— Да,— серьезно сказала Катерина.

— Она еще и депутат, конечно,— сказал Гога.

— Да,— подтвердила Катерина.

— Туда-сюда ездит по заграницам. И только вчера вернулась из Парижа.

— Не вчера,— сказала Катерина.— А две недели назад.

— Не будем мелочиться,— сказал Гога.— День, неделя, плюс-минус — не имеет никакого значения.

— Я это серьезно,— сказала Катерина.

— Я тоже,— сказал Гога.— Ты серьезная женщина, я серьезный мужчина.

— Гога, вы молодец,— и довольная Александра захлопала в ладоши.

Вечером они возвращались в Москву.

— Гога,— начала Александра.— Наша соседка, уезжая в отпуск, оставила машину на ремонт и просила ее забрать. Вы поможете?

— Когда забирать — сегодня, завтра? — спросил Гога.

— Прекрати,— предупредила Катерина.

— Можно завтра,— сказала Александра.

— Ладно, тогда завтра,— согласился Гога.

Они подъехали к дому. Во дворе на лавочке сидел молодой человек, очень высокий и очень худой. По тому, как он поднялся, увидев их, Гога все понял сразу.

— Твой? — спросил он Александру.

— Мой,— подтвердила Александра.— Мам, мы погуляем немного.

— До одиннадцати,— предупредила Катерина.

— Само собой,— согласилась Александра.

Гога и Катерина поднялись в квартиру.

— Поговорим,— предложила Катерина.

— Поговорим,— согласился Гога и бросился к телевизору.— Извини, наши играют с канадцами.

И Гогу уже больше ничего не интересовало, кроме игры.

Катерина встретилась с молодым человеком, который присутствовал на совещании НИИ и комбината, в кафе.

— Витя, почему вы промолчали на совещании? — спросила она, когда им принесли кофе.

Пока молодой человек обдумывал, что

ответить, Катерина стремительно перешла в наступление.

— Витя, хотите перейти в СКБ нашего объединения? Мы тут же откроем вашу тему.

— Вы откроете, а Павлов закроет,— мрачно заключил молодой человек.

— А вы не переоцениваете его возможности? — спросила Катерина.

— Скорее недооцениваете вы, — так же мрачно заключил молодой человек. — У него, как говорят сейчас, рука — большая и лохматая.

— Где? — спросила Катерина.

— У самого министра. Это все знают.

— А министр об этом знает? — спросила Катерина.

Молодой человек недоуменно пожал плечами.

— А вы думаете, кто-нибудь войдет к министру и спросит у него: это правда, что вы поддерживаете Павлова?

— А почему бы нет? — спросила Катерина. — Я, пожалуй, зайду и спрошу.

— Вы это серьезно? — молодого человека это явно заинтересовало.

— Абсолютно,— заверила Катерина вставая. — Подумайте о нашем предложении. У нас вам будет интереснее. И зарплата больше.

Катерина стояла внизу, задрав голову вверх, и рассматривала клетку будущего гигантского здания, уходящего ввысь своими тридцатью этажами. Наверху сверкали огни электросварки.

Гога спустился на внешнем подъемнике. Был он в брезентовой робе и грубых башмаках.

— Ты? — удивился Гога. — Как же нашла?

— Кто ищет — тот находит. В театр пойдешь?

— Пойду,— тут же ответил Гога.

— Хоть бы поинтересовался, в какой и на какую постановку,— укорила его Катерина.

— С тобой — хоть куда. — Гога оглядел Катерину. — А ты даже очень ничего,— протянул он удивленно.

Катерина была в ярком костюме, с только что уложенной прической.

— Мне надо соответствовать,— решил Гога.

Гога остановил проезжавший мимо самосвал.

— Вить, подбрось до дома. За мной не пропадет, ты же знаешь.

Витя взглянул на часы.

— Залезай.

Подножка «МАЗа» была так высока, а юбка у Катерины так узка, что Катерина беспомощно взглянула на Гогу.

Гога поднял ее на руках, поставил на подножку, а шофер поднял Катерину уже до сиденья.

Самосвал двинул к Ленинским горам.

Поздно вечером Гога и Катерина не спеша шли по Москве.

— А ты давно разошлась с мужем? — вдруг спросил Гога.

— Шестнадцать лет назад,— ответила Катерина.

— И Сашке шестнадцать,— сопоставил Гога. — А еще раз выходила?

— Нет. Не получилось.

— Ну, ты как собака на сене,— возмутился Гога. — Ни себе, ни людям. Нет, это возмутительно в такие годы жить одной.

— Ну ты ведь живешь один,— сказала Катерина.

— Живу,— согласился Гога. — Но не так уж и регулярно один,— посчитал он нужным признаться.

— Я тоже,— сказала Катерина. — Не всегда была одна.

— А теперь все,— заключил Гога. — Побаловалась и хватит. Теперь я у тебя. А если что замечу...

— Что тогда будет?

— Отлуплю,— убежденно заявил Гога.

Катерина и Людмила пили чай на кухне. Катерина рассказывала о своем романе.

— Вначале меня это забавляло, а теперь я и дня без него прожить не могу,— и Катерина грустно улыбнулась.

— Это любовь,— прокомментировала Людмила. — Когда у меня такое бывает, я точно знаю — это любовь.

— Завтра ему все расскажу, и пусть сам решает!

— Не знаю, не знаю,— задумалась Людмила. — Мужики не любят, когда выше их стоят.

— Да всегда кто-то выше стоит,— возразила Катерина.

— На работе — пожалуйста, а дома мужик хочет быть хозяином.

— А я что, возражаю? — удивилась Катерина. — Да на здоровье, будь хозяином, мне только легче.

— Ой, не отпугнуть бы. Пусть вначале все-таки сделает предложение,— засомневалась Людмила.

На территорию комбината, как и когда-то шестнадцать лет назад, въехали голубые автобусы ПТС и остановились у подъезда управленческого корпуса.

Катерина видела из окна своего директорского кабинета, как выходили из автобуса люди в кожаных куртках. Они тянули кабели, закатывали в здание портативные телекамеры, отдаленно напоминающие те, которые она видела на галантерейной фабрике.

Она не могла рассмотреть с высоты девятого этажа лиц, видела только, что отдавал распоряжения человек в ярком зеленом костюме.

Катерина перешла к своему столу, грустно улыбнулась и закурила.

Операторами распоряжался старший оператор Рачков. Он, разумеется, изменился, погрузнел, но не настолько, чтобы его было не узнать.

— Рудик,— к нему подошел режиссер — молодой человек. — Директриса уехала в министерство, обещала быть через полтора часа. Успеете?

— Успеем,— сказал Рачков. — Витя,— отдал он распоряжение молодому человеку. — Из кабинета будешь вести ты. Мне лично надоели эти старушки, которые бубнят одно и то же: производительность, пятилетка, эффективность, трудовые традиции, выйдем к намеченным рубежам... Я буду внизу, там хоть есть девочки, на которых можно посмотреть.

— Ну, ты не прав,— не согласился режиссер. — Директриса — экстра-класс. Фигура! Ноги растут прямо отсюда,— и режиссер показал, откуда растут ноги. — Кандидат наук и... главное, молодая. Недавно из главных инженеров. И не замужем.

— Откуда такие точные данные?

— Из отдела кадров.

— Ладно,— сказал Рачков. — Тогда беру на себя. Витя, я на директрису, а ты на производственные процессы.

Флегматичный Витя кивнул.

Камера была установлена в директорском кабинете, а Рачков маялся в приемной и от нечего делать просматривал проспекты, рекламирующие продукцию комбината. Часы показывали без трех минут четыре. Секретарша перехватила взгляд Рачкова и заверила его:

— Директор никогда не опаздывает.

— Так уж и никогда,— усомнился Рачков.

— Никогда,— ответила секретарша, и словно в подтверждение ее слов в приемную вошла Катерина.

— Здравствуйте,— она протянула Рачкову руку, и тот галантно ее поцеловал. — Через две минуты я буду готова. Заходите.

Рачков зашел вслед за Катериной в кабинет. Он был растерян. Он почти точно мог сказать, что он где-то видел эту женщину, но только не мог вспомнить — где.

А Катерина меж тем села за свой стол, достала пудреницу, слегка подкрасила губы, одним взмахом расчески отбросила волосы на плечи.

— Мы с вами где-то встречались, — Рачков улыбнулся. — Я ведь вас уже показывал?

— Думаю, что вы ошибаетесь,— спокойно ответила Катерина. — Здесь вас не было...

— Но ведь вы не всю жизнь здесь работаете,— сказал Рачков.

— Не всю, но очень давно. Скоро двенадцать лет.

— Вы не отдыхали в Сочи?

— В Сочи, хоть один раз в жизни, отдыхал каждый человек,— сказала Катерина.

— Разрешите представиться — Рачков Родион Петрович.

— Родион? — переспросила Катерина.

— Да,— подтвердил Рачков. — Это довольно редкое имя.

— А в юности вы, конечно, были Рудольфом,— сказала Катерина.

— Да,— опешил Рачков. — Значит, мы с вами действительно знакомы?

— Нет,— сказала Катерина. — Это чистый домысел. Ведь не так давно модны были иностранные — Боб, Рудольф, Сэм, теперь мода на родное, посконное — Иван, Никита, Родион, Денис. Все ведь легко объяснимо.

В кабинет заглянула секретарша.

— Катерина Александровна,— предупредила она. — Из управления звонили, что французы выедут через тридцать минут.

И тут Рачков вспомнил.

— Катерина? — изумился он.

— А что, я разве так изменилась? — спросила Катерина.

— Нет,— заверил ее Рачков. — Просто я не предполагал... Такая встреча... Через столько лет. Значит, ты всего добилась. Директор крупнейшего комбината в Москве!

— Директором я всего третий месяц.

— А какие еще изменения в жизни? — допытывался Рачков. — Семья, дети?

— С этим все в порядке,— отмахнулась Катерина. — Послушайте, товарищ Рачков, может быть, мы начнем? Через час у меня французы. Они принимали меня в Лионе, сейчас я должна принять их.

— Да, да,— согласился Рачков. — Наш разговор мы можем продолжить и в другом месте. Я тебе позвоню.

— Не надо никаких разговоров, — сказала Катерина. — И звонить не надо. Я не собираюсь быть телезвездой.

— При чем тут телезвезды, — улыбнулся Рачков. — Нас ведь связывает...

— Нас ничего не связывает, — жестко сказала Катерина и попросила: — Соедините меня с режиссером.

Она подошла к телекамере и взяла наушники.

— Геннадий Михайлович, это Тихомирова, — сказала она. — Значит, как договорились. Я начинаю в кадре, потом вы переходите на цехи, я комментирую. Прошу учесть, у меня всего двадцать минут, нет, уже восемнадцать.

Катерина прошла за свой стол. На телекамере вспыхнула красная лампочка.

— Добрый вечер, — сказала Катерина. — Если у мужчин есть свои дела, пусть они ими займутся. Наша продукция, я думаю, в основном заинтересует женщин...

Режиссер сидел в автобусе ПТС за пультом. Перед ним было шесть экранов телевизоров. На контрольном экране улыбалась Катерина. Он переключил тумблер, и на экране возник цех, и засверкало всеми красками яркое полотнище материи.

Катерина тоже смотрела на экран, где были цехи ее комбината, люди, с которыми она работала и встречалась каждый день. Одна из работниц, по-видимому, заметила, что на нее направлен объектив телекамеры, но не знала, что камера уже передает ее изображение. Работница достала зеркальце, губную помаду и, не отходя от станка, начала наводить красоту.

— Наезжай, наезжай, крупнее, — обрадованно кричал режиссер в автобусе.

Оператор в цехе повернул ручку трансфокатора, теперь работница была крупно, на весь экран. Она подкрасила губы, поправила выбившуюся прядь под косынку и стала сосредоточенно серьезной, какой, она считала, должна выглядеть работница на съемке. И вся сосредоточенная и серьезная пошла вдоль станков.

Катерина все это видела на экране телевизора в своем кабинете. Это было и смешно и трогательно. И Катерина заулыбалась тоже. Режиссер мгновенно переключил тумблер на пульте. Заработала камера Рачкова, и миллионы зрителей потом увидят и запомнят Катерину такой: улыбающейся и чуть грустной.

Помощники операторов сворачивали кабели, катили камеру к грузовому лифту.

Рачков задержался в приемной.

— Да, — сказал он, будто только что вспомнил. — Передачу в эфир могут поставить в последний момент, и мы не сможем позвонить вам на работу, на всякий случай дайте мне домашний телефон директора, я ей обязательно позвоню.

— Ради бога, не забудьте, — попросила секретарша и записала номер на листке.

— Непременно, непременно, — любезно заверил ее Рачков. — Очень интересная женщина, очень.

— Она у нас умница, — с гордостью ответила секретарша.

— Даже странно, — сказал Рачков. — Такая женщина, и не замужем.

— А вы уже влюбились?

— На такую женщину невозможно не обратить внимания. — В эту минуту Рачков был искренен. — Улыбается — глаз не оторвать.

— Ее улыбка стоит полмиллиона в валюте.

— Как? — не понял Рачков.

— Она принимала участие в закупке оборудования во Франции и так понравилась хозяину фирмы, что он сбросил полмиллиона. Это так шутят у нас в министерстве.

Голубые телевизионные автобусы шли по Москве. Молодые операторы, среди сложнейшей электронной аппаратуры, которой были начинены автобусы, прямо на пульте резались в карты, в элементарного дурачка. И очень веселились среди этого чуда технического прогресса.

Рачков не принимал участия в игре. Он молча сидел у окна. Сидел сосредоточенный и даже мрачный. Он как будто силился о чем-то вспомнить, наверное, вспомнил, очень этому удивился и недоуменно пожал плечами.

Катерина сидела в своем кабинете. Раздался телефонный звонок. Она сняла трубку.

— Тихомирова, — и стала слушать. — Все? — спросила она. — Тогда я повторю еще раз. Прошу мне не звонить.

Рачков был в телефонной будке. Рядом переминались две девочки. Одна из них пыталась открыть дверь и что-то сказать, но Рачков с таким остервенением хлопнул дверью, что девочка отшатнулась.

— Нет, — говорила Катерина. — И встречаться нам незачем. Нет. Это не твоя дочь. Да, родилась в июне, ну и что? Ах, ты подсчитал? Ты сам считал или тебе мама помогала? — В кабинет вошла женщина с кипой бумаг для подписи. Катерина жестом попросила ее подождать. — Хорошо, — сказала она. — Нет. — Она взглянула на записи. — Встретимся, где мне удобнее. На Суворовском, без пятнадцати шесть. У меня будет пятнадцать минут. Извини, все, у меня дела. — И Катерина положила трубку.

Рачков ожидал Катерину с цветами. Он вскочил со скамейки, когда она подошла, и протянул розы. Катерина села и отложила цветы на край скамьи.

— Послушай, зачем тебе все это надо? — с ходу начала Катерина. — Я люблю другого человека, я собираюсь за него замуж, я бы могла, конечно, сказать, что я замужем, но ты, как я понимаю, за это время собрал обо мне довольно много информации. И потом я действительно не понимаю, чего ты хочешь от меня?

— Я хочу видеть свою дочь, — сказал Рачков

— Ну почему ты думаешь, что это твоя дочь? — спросила Катерина. — Вот, это твой сын? — она кивнула на проходившего мимо них шестнадцатилетнего парня.

— Нет, это не мой сын!

— Почему не твой? Давай мы сейчас его подзовем, расспросим о его матери, и, может быть, ты вспомнишь, что лет шестнадцать назад ты имел что-то с его матерью. Молодой человек, — крикнула она, — подойдите сюда, пожалуйста!

— Прекрати, — возмутился Рачков.

Катерина сидела в приемной министра.

— Пожалуйста, товарищ Тихомирова, — пригласил ее помощник.

Министр вышел из-за стола, поцеловал Катерине руку, и они сели в кресла.

— Что на этот раз будете выбивать из меня? — спросил министр.

— Как ни странно — ничего, — улыбнулась Катерина. — Только один вопрос, если можно?

Министр внимательно посмотрел на Катерину.

— Ким Семенович, правда, что вы поддерживаете Павлова из головного НИИ? — спросила Катерина.

— А если правда? — министр насторожился.

— Тогда очень жаль, — сказала Катерина. — Павлов сегодня устарел, как и его установка. Через три года, когда она войдет в серию, мы отстанем от японцев лет на пять.

— Что вы предлагаете? — усмехнулся министр.

— Начать монтаж реактора Вити Шапкина, простите, Виктора Ивановича Шапкина.

— У Шапкина только опытный экземпляр, — возразил министр.

— Испытаем опытный, а доводку будем делать прямо на серийных вариантах. Спокойной жизни у нас не будет, но зато мы выиграем года два.

— И, разумеется, вы заберете Шапкина с группой в СКБ объединения? — спросил министр.

— Разумеется, — улыбнулась Катерина.

— Я не возражаю...

— Спасибо, — и Катерина поднялась.

— Подождите, — попросил министр. — Я хотел бы, чтобы вы поняли следующее: Павлов многое сделал как ученый и еще многое сделает, устарел не Павлов, а его окружение, которое вовремя не предупредило его, что он ошибается, а это может случиться с любым руководителем и со мной тоже...

— С вами пока все в порядке, — заверила Катерина. — Как только появятся первые признаки, я вам об этом тут же сообщу.

— Спасибо. Но не думайте, что я этому очень обрадуюсь. Как здоровье отца?

— Он умер шесть лет назад.

— Как! — изумился министр. — Академика Тихомирова я видел месяц назад.

— А мы с Тихомировым даже не родственники. Просто из одной деревни, только он уехал оттуда на сорок лет раньше. У нас в деревне почти все Тихомировы или Буяновы.

— Вообще-то я сомневался, что вы дочь Тихомирова, — признался министр.

— Не слишком тонка в обращении для такой интеллигентной семьи? — спросила Катерина.

— Нет, — рассмеялся министр. — Просто слишком напористы. А знаете, Катерина, вы почти эталон преимуществ Советской власти. Приезжает девочка из деревни и становится директором крупнейшего комбината в Москве.

— Правда, на это ушло семнадцать лет. Но в принципе, как я убедилась сама, у нас можно добиться почти всего, чего хочешь.

— Скажите, Катерина, — вдруг спросил министр, — вы счастливы?

— Наверное, счастлива...

— Я не знаю вашего мужа. Он не из нашей системы? — спросил министр.

— Я не замужем, — просто ответила Катерина. — С этим не получилось. У нас, если хочешь, можно стать директором комбината, даже министром, а вот чтобы выйти замуж, желания одного человека недостаточно. Здесь даже преимущества Советской власти не помогают.

— Простите, — сказал министр. — Странное какое-то время. Я замечаю, что сегодня, как никогда, много одиноких мужчин и женщин. Может быть, мы стали слишком требовательны друг к другу? Или разучились прощать, а?

— Не знаю, — призналась Катерина.

Вечером Катерина вела прием избирателей. Вошла средних лет женщина, села напротив нее и заплакала.

— Перестань, — сказала Катерина. — Слезами ничему не поможешь. Пришла на прием к депутату Моссовета, рассказывай.

— Я с мужем разошлась, — и женщина снова заплакала.

— Тоже мне беда, — презрительно сказала Катерина. — Кто сейчас не разводится. У меня знакомая пять раз разводилась и пять раз замуж выходила.

Это женщину заинтересовало. Она вытерла слезы.

— Как пять? — переспросила она.

— Вот так, — подтвердила Катерина. — Все не получалось. На пятый раз только получилось. А сейчас счастлива.

— У меня ребенок.

— А у нее два, — сказала Катерина. — Сейчас третьего родила. В чем проблема-то? С квартирой, что ли?

— С квартирой, — подтвердила женщина. —

У нас двухкомнатная. Он хочет разменять. Куда же мне в коммунальную? Девочке уже шестнадцать лет. К ней уже парни заходят. Да и я не старуха еще.

— Это уж точно не старуха, — подтвердила Катерина, но тут же спросила: — Но ему-то тоже где-то жить надо?

— А у него мать одна живет. Пусть к матери переезжает. Площадь позволяет. Тоже двухкомнатная. Мать одна живет, отец у него умер.

— Ну, а он что? — спросила Катерина.

— Не хочет, — женщина снова начала всхлипывать. — И милиция не прописывает, раз у него площадь есть.

Катерина сделала пометку: прописка, милиция.

— Вот мой телефон на работу, — она протянула женщине листок, — позвони в среду. Я в милиции поговорю.

— Я уже говорила в милиции. С ними не договоришься.

— Еще чего, — не согласилась Катерина. — С американцами договариваемся, а уж со своей милицией найдем общий язык.

— С американцами, может, и можно, а с нашей милицией невозможно. Мне соседи советуют Генеральному прокурору написать, а копию в Верховный Совет и в Политбюро.

— Ну да, — сказала Катерина. — Ты с мужем поругалась, и по этому поводу сессию Верховного Совета собирать? Вот тебе телефон, позвони в среду прямо ко мне на работу.

Гога смотрел телевизор. Смотрел с удобствами. Перед ним стояло пиво и тарелка с креветками. Шел хоккейный матч.

Из передней доносился разговор на повышенных тонах. Гогу это отвлекало. Он приглушил звук и прислушался.

— Я поеду с тобой, — требовала Александра. — И все им выскажу.

— Ты никуда не поедешь, — возражал Никита. — Я сам разберусь.

— Нет, я поеду.

— Нет, не поедешь.

Гога вышел в переднюю.

— Куда едем? — спросил он.

— Никуда, — отрезала Александра.

— Правильно, — подтвердил Гога. — Уже поздно. Поедешь завтра.

— До свиданья, Георгий Иванович. — Никита проскользнул мимо Александры и захлопнул дверь.

Александра начала лихорадочно собираться.

— Я поеду с тобой, — сказал Гога. — Только объясни, в чем дело?

— Его бьют, — выпалила Александра.

— За что? — спросил Гога.

— За меня.

Гога взял ее за руку, привел в комнату, усадил в кресло и сам сел напротив.

— Коротко и внятно, — приказал он.

— Я раньше дружила с Валеркой Копыловым, даже и не дружила, так, несколько раз целовалась, а потом в меня влюбился Никита, он из другой школы перешел.

— А ты? — спросил Гога.

— И я тоже. Я его очень сильно люблю. Так теперь Копылов с ребятами его бьет. Подкарауливают и всячески издеваются, требуют, чтобы он от меня отказался.

— А он? — спросил Гога.

— Он с синяками приходит.

— Значит, не отказывается. Поехали!

— Их семь человек, — предупредила Александра. — Все ребята здоровые. Я хотела в милицию сообщить, мама запретила, говорит, что сами должны разобраться. Я говорила с Копыловым, объяснила, что не люблю его, а они все равно подкарауливают Никиту.

— Где? — спросил Гога.

— На Лаврушинском, в проходных дворах.

— Семеро, говоришь? — Гога задумался и принял решение. Он набрал номер телефона...

По переулку шел Никита. За ним по противоположной стороне улицы — трое мужчин и Александра. И вдруг Никита исчез. Его втянули во двор.

Никита стоял в окружении семерых высоких и плотных парней. Трое его держали, четвертый снимал с него ботинки. Сняв ботинки, он перекинул их через невысокую стенку, разделявшую дворы двух соседних домов. Туда же полетела и кепка Никиты.

— Ты подумал? — спросили Никиту.

— Подумал, — ответил Никита.

— Ну что? — спросили его.

— Нет, — ответил Никита. — Вы подонки.

Никиту подтолкнули. Он отлетел к другому парню, и тот с силой оттолкнул его обратно. Щуплый Никита бросился на одного из парней и тут же отлетел в сторону.

Гога с сопровождающими вошли во двор. Трое мужчин легко вошли в круг. Гога подошел к Копылову, который снимал с Никиты ботинки, и резко дернул за рукава его пиджака. Пиджак соскользнул с плеч и сковал руки Копылова. Гога нагнулся, сдернул с ног Копылова ботинки и перебросил их за стенку, туда же полетел и пиджак. Ребята опешили.

— Вы что, деды? — неуверенно спросил один из них. — Шли бы вы к своим старушкам подобру-поздорову.

Плотный Иван незаметно двинул плечом, и говоривший отлетел в сторону. Ребята бросились вперед. Мужчины мгновенно встали спина к спине. Ребята наскакивали и разлетались по сторонам. А еще через мгновение все семеро были прижаты к стенке.

И тут вышла Александра.

— Добрый вечер, — сказала она нежно. — Разрешите вас представить друг другу. Это мои школьные друзья. А это мой отец, — она показала на Гогу. Тот галантно кивнул. — А это его друзья из Третьего строительно-монтажного управления. Приношу свои извинения. Я вынуждена была пригласить пока только троих, но учтите, что в их монтажном работает еще одна тысяча семьсот человек. Я думаю, что инцидент исчерпан.

— Нет, — не согласился Иван. — Все-таки их надо сдать в милицию.

— Пока, пожалуй, не стоит, — не согласился Гога. — Все-таки выпускники. Привод в милицию повлияет на оценку по поведению в аттестате, а это, в свою очередь, на общий балл при поступлении в институт. На первый раз будем считать конфликт исчерпанным. Копылов, принеси одежонку свою и Никиты, — попросил Гога.

Копылов перелез через стенку и принес одежду свою и Никиты.

— Привет, ребята. До завтра в школе! — Александра обаятельно улыбнулась.

И они двинулись обратно. Иван задержался и показал ребятам внушительный кулак.

— Видите? — спросил он. — Сегодня ведь была просто разминка. Во мне лично сто двадцать кило, и я держал первенство в армии в тяжелом весе. Это я вам так, на всякий случай...

Александра и Гога шли по ночной Москве. Они прошли Большой Каменный мост и шли мимо Александровского сада. Справа ярко светились звезды на башнях Кремля.

— Гога, — спросила Александра, — мы маме об этом расскажем?

— Не надо, — сказал Гога.

— Но мне так хочется рассказать. Меня всю так и распирает.

— Не надо, — сказал Гога.

— Но ведь вы поступили как настоящий мужчина!

— Перестань, — сказал Гога. — Я поступил как нормальный мужчина. Если надо защищать, мужчина это должен сделать. Это нормально. Ты же не будешь хвалить женщину, которая постирала белье и сварила обед. Это нормально.

— Гога, а почему вы не стали учиться дальше? Вы бы смогли стать руководителем.

— А что, разве все должны быть руководителями? — спросил Гога.

— Ну, не все, конечно, — согласилась Александра. — Но это дает личности возможность реализовать себя с наибольшей полнотой. Вот мама, например...

— Что мама? — насторожился Гога.

— Мама так считает, — нашлась Александра.

— Я думаю, единого решения здесь нет, — не согласился Гога. — Кому этого хочется — пусть будет, но ведь этого не всем хочется.

— Я думаю, этого всем хочется, — не согласилась Александра. — Все хотят быть знаменитыми, все хотят, чтобы их уважали, все хотят иметь больше возможностей, чем имеют, только не все в этом признаются.

— Давай разберем возможности. Возьмем

моего начальника управления. Кстати, мы с ним учились в одном классе. Ты думаешь, он ест не тот хлеб, что и я? Или не ту же колбасу? Или он дышит не тем же воздухом, что и я? Или он живет с какими-то особенными женщинами? Нет. Потому что, если любишь, твоя женщина лучше всех остальных, даже английской королевы. Какие еще возможности? Его возят на машине, а я езжу на автобусе. Так у него уже был инфаркт, а у меня нет. Знаменит ли он? Да его в лицо даже не все в управлении знают. Главное, Александра, не в этом, главное — быть счастливым.

— А что такое счастье?

— А это каждый понимает по-своему.

— А как понимаете вы? — спросила Александра.

— Я понимаю как свободу и уважение.

— Не понимаю, — сказала Александра.

— Как же тебе объяснить? — задумался Гога. — Вот я сварщик высшей квалификации, работающий на высоте. Таких единицы. Я и вправду специалист экстра-класса. Я могу то, чего не могут другие. Я — как Роднина и Зайцев на льду. Они могут то, чего не могут другие.

Александра улыбнулась.

— А ты не смейся, — сказал Гога. — Вот Алексеев поднимает штангу в четыреста пятьдесят кило, а другие не могут. Его знает весь мир. А меня знает все управление. Масштабы не так уж важны. У меня приятель Мишка Линьков. Он закройщик экстра-класса. К нему очередь на три месяца. Я считаю, что он великий человек, потому что его уважают. И это счастье.

— Вас так послушать, можно и в институт не поступать, — сказала Александра. — За три месяца выучилась на портниху и — сиди шей.

— Ну, я тебе скажу, на простого инженера легче выучиться, чем на хорошую портниху. Как ты это не понимаешь! Не в этом же главное. Скажи, вот ты Никиту любишь?

— Люблю, — сказала Александра.

— А вот если он не станет инженером, а будет простым таксистом, ты что — его будешь меньше любить?

— Конечно, не меньше, — возмутилась Александра. — Но инженер, как личность, все-таки интереснее. У него кругозор шире.

— Ну, ты не права, — не согласился Гога. — У таксистов кругозор больше, чем у кого другого. Ты поговори с ними. Они за день такого наслушаются. А что инженер? Ну, придет с работы и будет тебе рассказывать о швеллерах, о балках, или как раствор не подвезли...

Александра не выдержала и рассмеялась.

— Ты чего? — спросил Гога.

— Ничего, — сказала Александра. — Мне ужасно с вами интересно. Выходит, вы счастливый человек.

— Я счастливый, — подтвердил Гога. — Я люблю свою работу, своих друзей, Москву, твою мать. Кстати, твоя мать тоже не достигла чего-то сногсшибательного. Ну и что, если она простая работница, я ее от этого люблю совсем не меньше.

Александра посмотрела на Гогу. Тот улыбался от того, что у него все прекрасно. И Александра задумалась.

Катерина, Александра и Гога ужинали вместе.

— Этого не надо было делать, — вдруг сказала Катерина.

Гога, не понимая, смотрел на Катерину.

— Я ей все рассказала, — призналась Александра. — Извини, я не утерпела.

— Она же достаточно взрослый человек, — сказала жестко Катерина. — И сама должна решать такие вопросы. А кулачная расправа — это не метод, ударить можно и словом. Это иногда больнее.

— А если слов не понимают? — спросила Александра.

— Значит, плохо объяснила, значит, дала повод думать, что может быть и по-другому. Если ты любишь Никиту, зачем кокетничать с Копыловым? Возражений не принимаю, потому что я это видела сама. Но как мог ты, взрослый мужчина? — возмутилась Катерина. — Теперь эти мальчишки и думать будут — прав тот, кто сильнее.

— Нет, — сказал Гога. — Теперь они бу-

дут думать, что против любой силы всегда могут найтись силы более мощные.

И тут позвонили в дверь.

— Это только к тебе, — сказала Катерина, и Александра пошла открывать дверь.

В комнату вошел Рачков с цветами и свертком.

— Здравствуйте, — сказал он. Александра стояла рядом с ним, они были похожи.

— Здравствуйте, — сказал Гога, потому что Катерина молчала.

— Катерина Александровна, — сказал Рачков. — Вы меня представите или мне представляться самому?

— Это Рачков, — сказала Катерина и все-таки добавила: — Родион Петрович, телевизионный оператор с Останкино. Мой давний знакомый. Настолько давний, что, встретив, не узнал.

— Но, может, это не его вина, — сказала Александра. — Может быть, ты так изменилась.

— Может быть, — сказала Катерина.

— Вам понравилась передача? — спросил Рачков.

— Понравилась, — сказала Александра. — Особенно один момент, где женщина быстро-быстро подкрашивает губы, чтобы успеть попасть в кадр. Остальное лабуда.

— Вы не правы. Передача в целом получилась. А Катерина Александровна была просто прелестна.

— Какая передача? — удивился Гога. — Тебя что, снимали на телевидении?

— Да, — подтвердил Рачков. — И ее комбинат тоже.

— Почему я не знал об этом? — завопил Гога.

— Я ее могу вам показать, пленку еще не стерли.

— А когда? И где?

— Хоть завтра. На телецентре. Вот моя визитная карточка. Позвоните завтра во второй половине дня.

— И я хочу на телецентр, и я, — сказала Александра.

— Пропуск на вас будет заказан тоже, — тут же заверил ее Рачков.

— Теперь, когда вопрос с тобой решен, — сказала Катерина Александровна, — иди и занимайся.

— Я успею. Я хочу поговорить с этим интересным человеком, — заявила Александра.

Был выпит почти весь коньяк, Александра уже почти засыпала.

— Еще один интимный вопрос можно? — спросил Гога.

— Конечно, конечно, — ответил Рачков.

— Правда, что у Балашова волосы вылезли, потому что он все время на экране?

— Я на телевидении двадцать лет, у него никогда не было пышной шевелюры.

— Ну, сейчас ему операцию сделали, подсадку.

— Я с ним вижусь каждый день. Это домыслы. Просто на студии хорошие парикмахеры, кое в чем помогаем мы, операторы, то есть можем высветить так, что даже лысый покажется пышноволосым.

Катерина взглянула на часы.

— Мне пора откланиваться, — сказал Рачков и сразу поднялся. — Завтра я вас жду на студии.

— Пожалуй, и я пойду, — решил Гога. — Я вчера отработал ночную и сегодня весь день. Раньше выдерживал легко, а сейчас все труднее.

— А кем вы работаете? — как бы между прочим спросил Рачков.

— Электросварщиком-монтажником.

— В этом возрасте, наверное, уже нелегко, — предположил Рачков.

— Пока ничего, — отмахнулся Гога. — Но до шестидесяти у нас почти никто не выдерживает.

— А у нас в информации главному режиссеру больше семидесяти, и пока очень еще не плох. Конечно, нагрузки не сравнимы.

— Еще бы. Мы всю жизнь на ветру, почти все радикулитчики.

— Прощай, Рачков. — Катерина открыла дверь. — А ты останься, надо поговорить, — сказала она Гоге.

— Извини, — ответил Гога. — Я и вправду разваливаюсь. Завтра поговорим. Ему в Че-

ремушки, мне на Вернадского, а это на одной параллели, возьмем одно такси.

— Я тебе такси оплачу на одного.

— У нее сегодня плохое настроение, — пояснил Гога Рачкову. — С ней в такой момент лучше не связываться. — Гога послал воздушный поцелуй и закрыл дверь.

— Может, посуду помоем завтра? — жалобно попросила Александра.

Катерина села и забарабанила пальцами по столу, была у нее такая дурная привычка.

— Что случилось? — тут же насторожилась Александра.

— Ничего не случилось, — ответила Катерина. — Но случится скоро... Этот Рачков расскажет Гоге все.

— А Гога и так все знает, — отмахнулась Александра.

— Не все. — сказала Катерина. — Старая дура, — выругалась она. — Кому был нужен этот розыгрыш? Почему мы ему все сразу не сказали? И с машиной дурацкая история, — простонала Катерина. — Как я могла?! Что он обо мне будет думать?

— Что же теперь делать? — испуганно спросила Александра. — Что теперь будет?

— Я думаю, что он никогда сюда уже не придет, я бы не пришла...

— Но, может, Родион Петрович ему не расскажет? Нет, расскажет, — подумав все-таки решила Александра. — Он болтун. Хотя совсем не дурак.

— Что же, — сказала Катерина. — Если уж вечер откровений, будем откровенны до конца. Этот Рачков — твой отец.

— Как отец? — не поняла Александра. — Он же погиб.

— Как ты видела, жив и даже довольно упитан. Ладно, давай спать. Будет утро, будем думать.

— Нет уж, — заявила Александра. — Раз вечер откровений — рассказывай...

На комбинате пускали установку. Лохматый парень в последний раз проверял схему. Здесь же была Катерина.

— Начнем? — и парень почти серьезно перекрестился.

— Начнем, — сказала Катерина и зашептала: — Если без брака, все у меня будет хорошо, и он сегодня приедет. Если брак, то все кончено.

— Что? — парень почти наклонился к Катерине, чтобы расслышать, что она говорит.

— Давай, — крикнула Катерина.

Включили тумблер. Под стеклянным колпаком стремительно завертелось сверкающее синтетическое месиво. Месиво распухало, заполнило весь гигантский колпак и бросилось к отводным стеклянным шлангам. На мгновение оно исчезло и появилось сверкающим веером нитей.

— В пределах нормы, — крикнул парень. — Идет. В прошлый раз уже здесь был брак.

— Ура! — завопила Катерина и бросилась через зал к столику инженера смены, на котором стоял телефон. Катерина набрала номер.

— Звонил? — спросила она. — Не выходила, значит. — И Катерина положила трубку на рычаг и медленно, ссутулив плечи, пошла к выходу из цеха. Из цеха вышла усталая, средних лет женщина. Во дворе у ведерка, врытого в землю, курили молодые парни. Она присела рядом, закурила, и парни, будто почувствовав, что директрисе надо побыть одной, тихо поднялись и пошли в цех.

Вечером она была в милиции и разговаривала с пожилым майором, начальником паспортного стола.

— Но ведь если они разменяют квартиру, она со взрослой дочерью окажется в одной комнате в коммунальной квартире, — доказывала Катерина.

— Другого выхода нет, — майор развел руками. — Квартиру они получили на двоих. И он имеет такое же право, как и она. В конце концов ему тоже надо где-то жить. Он получает сто двадцать рублей и не в состоянии снимать квартиру.

— Пропишите его к матери.

— Он ушел из дома более двадцати лет назад, поссорившись с родителями. И он не хочет жить с матерью, и, главное, его мать не хочет.

— Он что, псих? — удивилась Катерина. —

Ни с кем жить не хочет: ни с матерью, ни с женой. Половина дел, которые я разбираю как депутат — это квартирные. Когда мы только эту проблему решим?

— Никогда, — спокойно сказал майор.

— Это почему же?

— Раньше каждая семья хотела получить хоть однокомнатную, но отдельную квартиру, потом не меньше, чем двухкомнатную, сейчас все хотят, даже не хотят — требуют только трехкомнатные.

— Извините, — сказала Катерина. — Разрешите мне позвонить по вашему телефону. — Она набрала номер. — Не звонил? — спросила она и, получив, вероятно, отрицательный ответ, положила трубку. — Что же делать-то? Вы юрист, посоветуйте. Ведь не должны же люди жить хуже, чем они жили до этого, люди должны жить лучше.

Катерина вела машину в сплошном потоке, тормозила у светофоров, с ходу набирала скорость, делая это почти автоматически.

Потом рядом с нею сидела Людмила. Вдвоем они подъехали к дому Николая и Марии.

Большой совет заседал на кухне. Катерина плакала.

— Перестань, — грубовато потребовала Людмила. — Москва слезам не верит. Тут не плакать, а действовать надо.

— Согласен, — вступил в разговор Николай. — Попробуем разобраться спокойно. Ты его любишь?

— Люблю, — сквозь слезы ответила Катерина.

— Он тебе делал предложение?

— Почти что сделал...

— Почти не считается, — отрезала Людмила.

— Ну он хоть звонит? — спросил Николай.

— Сейчас не звонит и не приходит.

— Может быть, есть смысл подождать? — предположил Николай.

— А он возьмет да уедет куда-нибудь, — сказала Катерина. — Где его тогда искать?

— А у тебя были с ним близкие отношения? — спросила Людмила.

— Были...

— Были, не были, какое это сейчас имеет значение?! — оборвал ее Николай.

— А ты поумнел, — удивилась Людмила.

— Мне нужны все адреса, где его можно найти. Меня ждите у Катерины...

Николай надел пиджак, проверил, есть ли сигареты и деньги, и молча вышел из квартиры.

Гога сидел в полном одиночестве у себя в комнате. Он пил. Дверь толкнули, не стучась вошел Николай.

Гога осмотрел его и жестом пригласил к столу. Николай сел. Гога налил ему водки. Николай выпил.

— Гога, — Гога протянул руку Николаю.

— Николай, — они пожали друг другу руки.

— Как погода? — поинтересовался Гога.

— С утра был дождь. — ответил Николай.

— Что происходит в мире? — спросил Гога.

— Стабильности нет, — ответил Николай. — Террористы захватили самолет компании «Эр-Франс».

— Это нехорошо, — подтвердил Гога. — Террор это не метод борьбы.

Соседки на коммунальной кухне готовили обед, а из комнаты Гоги доносилось хоровое пение. Мужчины пели.

По Дону гуляет, по Дону гуляет,
По Дону гуляет казак молодой.

Соседки также слышали разговор на высоких нотах.

— Нет! — выкрикивал Гога. — Этого прощать нельзя. Это подлый обман.

— Правильно, — соглашался Николай. — Но надо внести ясность и поставить точки над «i».

— Не хочу никаких точек, — сопротивлялся Гога.

Женщины сидели на кухне у Катерины, когда вошли Николай и Гога.

— Я сейчас, — сказала растерянно Катерина, и они с Гогой прошли в ее комнату.

И наступила тишина. Ожидающие ничего не слышали, и Людмила заволновалась.

— Может, он ее уже пристукнул?

— Она сама кого хочешь пристукнет, — сказал Николай. — Успокойтесь, — заверил всех он. — Она выйдет с результатом.

— С каким? — спросила Людмила.

— С каким — неважно, — сказал Николай. — Важно, что с определенным. Разговор, я думаю, будет долгим, поэтому я попросил бы какой-нибудь еды.

— А ты что, пил и не закусывал? — спросила Мария.

— Не было закуски, — сказал Николай. — Но вообще-то пора уже и обедать.

И тут вышла Катерина.

— Ну что? — бросились к ней женщины.

— Все в порядке, — сказала Катерина.

— Ну, он женится на тебе? — робко спросила Мария.

— Пусть только попробует не жениться, — ответила Катерина.

— А может и попробовать, — сказала ей Людмила. — Ты ему тут приказать не можешь. Он у тебя не в подчинении и на комбинате не работает.

— Не работает, так будет работать, — сказала Катерина. — Мне хорошие электросварщики тоже нужны.

— Не понял, — сказал Николай. — Тебе нужен муж или хороший электросварщик?

Катерина не успела ответить, потому что из комнаты вышел Гога.

Он прошел на кухню, поздоровался с женщинами и попросил Людмилу:

— Пересядьте, пожалуйста, обычно здесь сижу я.

— Я, между прочим, раньше тебя здесь сижу. Скоро как десять лет, — ответила ему Людмила.

— С сегодняшнего дня это отменяется. Теперь здесь буду сидеть я.

Гога занял место во главе стола.

— Садитесь, — пригласил он всех. И когда все расселись, сказал Катерине: — Раздавай обед.

И Катерина, ни слова не говоря, молча начала расставлять на столе еду.

— Где Александра? — спросил Гога

— У себя в комнате, — ответила Катерина. — Тебя боится.

— Это правильно, — сказал Гога и позвал: — Александра!

Александра вышла и потупила взгляд.

— По моральным проблемам мы с тобой еще поговорим, а сейчас садись обедать.

Еда была разложена. Гога откупорил бутылку с водкой, разлил всем, первым поднял рюмку и сказал:

— Со свиданьицем!

Катерина и Гога ехали на работу вместе. Машину вела Катерина. Она свернула на стройку и подъехала прямо к башне, возле которой собралась уже почти вся бригада монтажников.

Гога поцеловал ее и вышел. Катерина тоже вышла, ткнула туфлей в передний баллон, села в машину и по своей привычке резко рванула с места, и шедший навстречу самосвал шарахнулся в сторону, уступая ей дорогу.

— Это что, твоя новая баба? — спросили Гогу, когда он подошел к ребятам.

— Она что, профессорская дочка?

— Для дочки старовата. А для молодой генеральши или профессорши вполне. Да не тяни, расскажи. Кто это? — требовали ребята.

— Да откуда я знаю, — отмахнулся Гога. — Опаздывал, вот и подвезла за рубль.

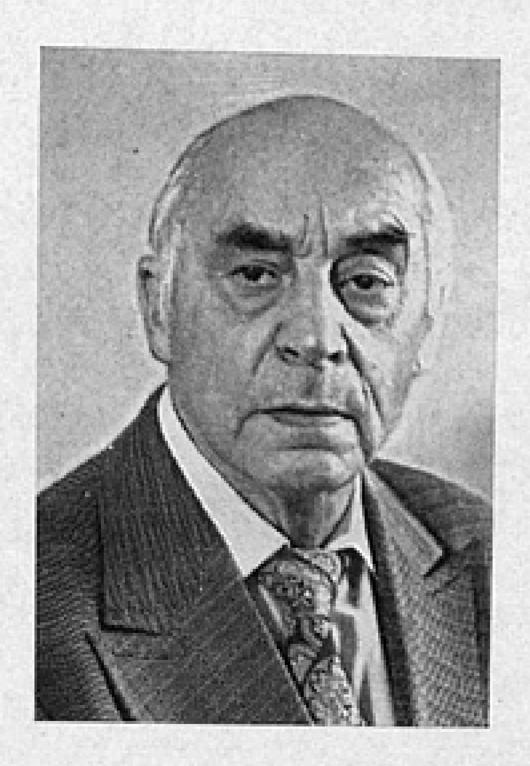
— Оказывается, и бабы левачат!

— А что, им деньги не нужны, на помаду да на колготки всякие?

— Ладно, — оборвал Гога. — Пошли работать, — и первым пошел к подъемнику. Он шел, опустив глаза в землю, потом вдруг остановился и, глядя на ребят, очень громко и раздельно произнес: — Это моя жена. И чтобы не было никаких недоразумений, попрошу это запомнить. — И повторил: — Это моя жена!

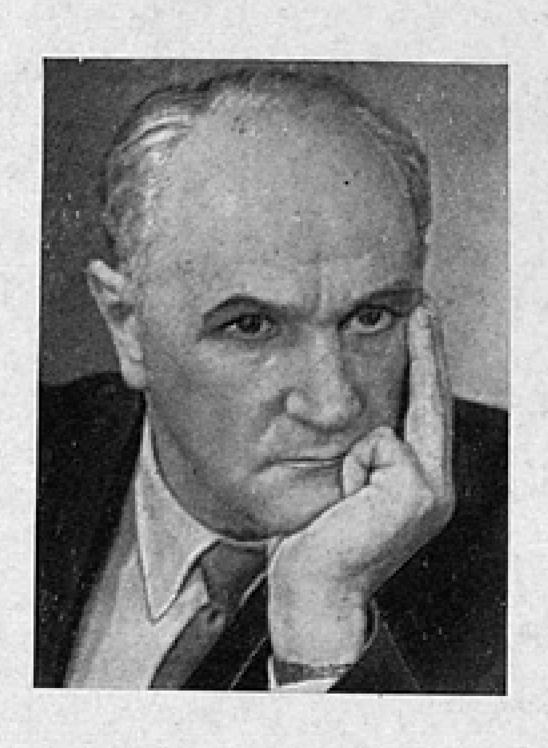
ПОЗДРАВЛЯЕМ

С 80-летием



Кауфмана Михаила Абрамовича, заслуженного деятеля искусств РСФСР, режиссера и оператора, одного из соратников Д. Вертова по созданию «Киноправды», оператора фильмов «Шестая часть мира», «Одиннадцатый», «Человек с киноаппаратом», режиссера документальных картин «Небывалый поход», «Большая победа», «Авиа-марш», «Сибирь в дни войны», «Поэма о жизни народа», «Борис Пророков» и многих других.

С 80-летием



Лебедева Николая Ивановича, народного артиста РСФСР, лауреата Государственной премии СССР, режиссера фильмов «Наездники из Кабарды», «Счастливого плавания», «Честь товарища», «Девчонка, с которой я дружил», «Зимнее утро», «Невероятный Иегудиил Хламида», «Ждите меня, острова» и многих других.

С 75-летием



Кошеверову Надежду Николаевну, заслуженного деятеля искусств РСФСР, режиссера-постановщика художественных фильмов «Весна в Москве», «Укротительница тигров», «Медовый месяц», «Осторожно, бабушка», «Каин XVIII», «Тень», «Старая, старая сказка», «Царевич Проша» и других.

С 70-летием



Помещикова Евгения Михайловича, лауреата Государственной премии СССР, автора сценариев фильмов «Богатая невеста», «Трактористы», «Центр нападения» (совместно с Б. Ласкиным), «Сказание о земле Сибирской» (совместно с Н. Рожковым); «Укротительница тигров» (совместно с К. Минцем), «Медовый месяц» (совместно с К. Минцем), «Нет и да», «Спасите наши души» и других.

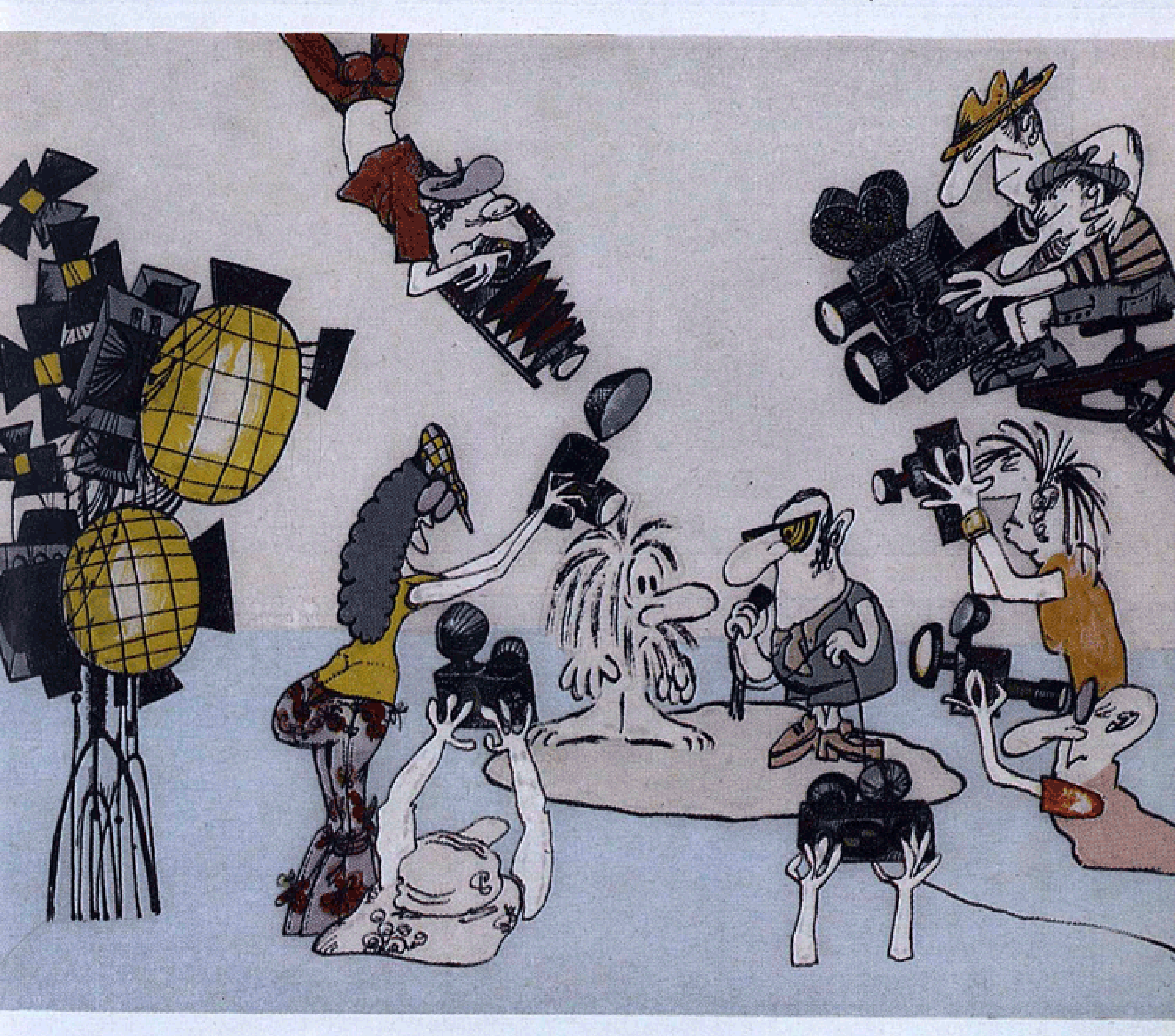


Вернисаж «ИК»

Федор Хитрук

«История одного преступления», 1962
«Топтыжка», 1964
«Каникулы Бонифация», 1965
«Человек в рамке», 1966
«Отелло-67», 1967
«Фильм, фильм, фильм!..», 1968
«Винни-Пух», 1969
«Юноша Фридрих Энгельс», 1970
«Винни-Пух идет в гости», 1971
«Винни-Пух и день забот», 1972
«Остров», 1973
«Дарю тебе звезду», 1974
«Икар и мудрецы», 1976

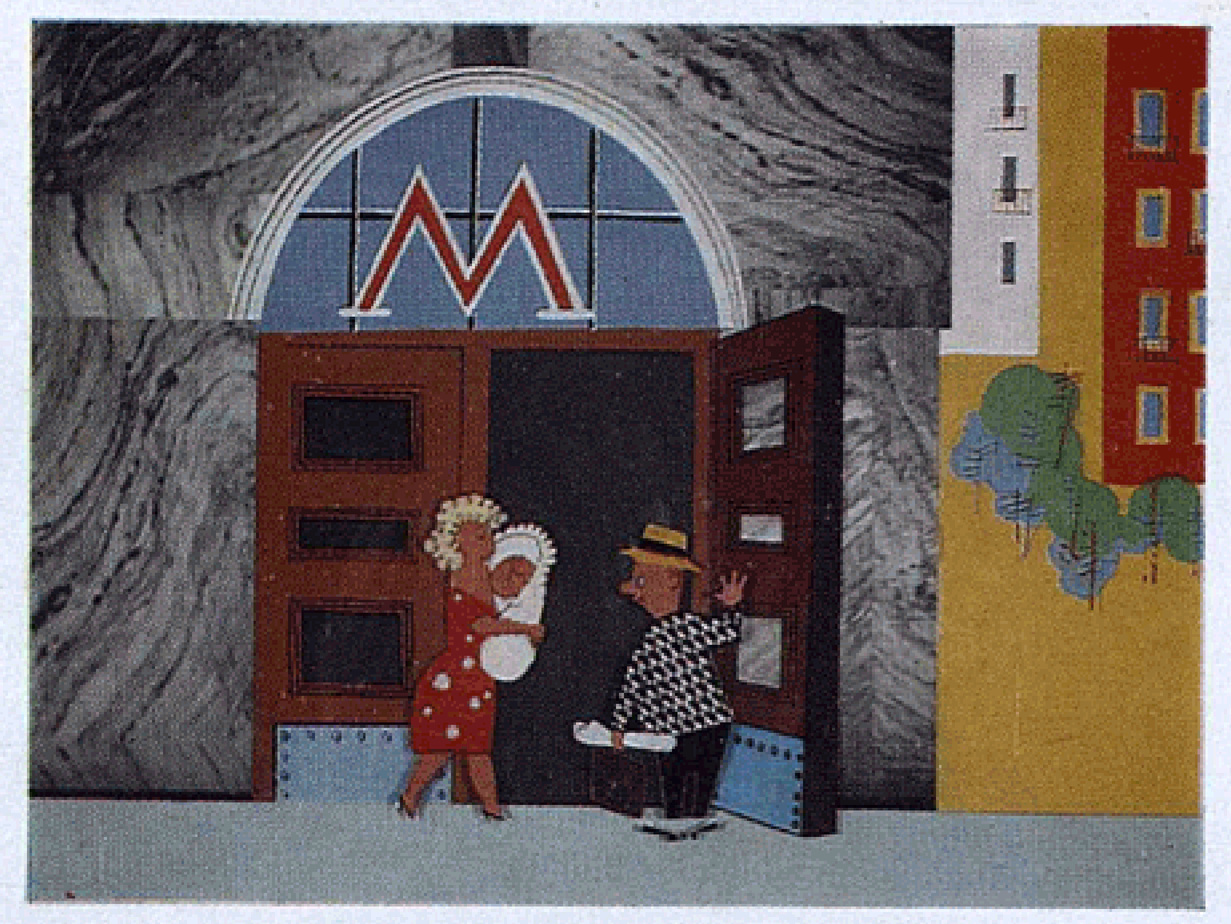
«Остров».
Автор сценария и режиссер Ф. Хитрук.
Художники В. Зуйков, Э. Назаров



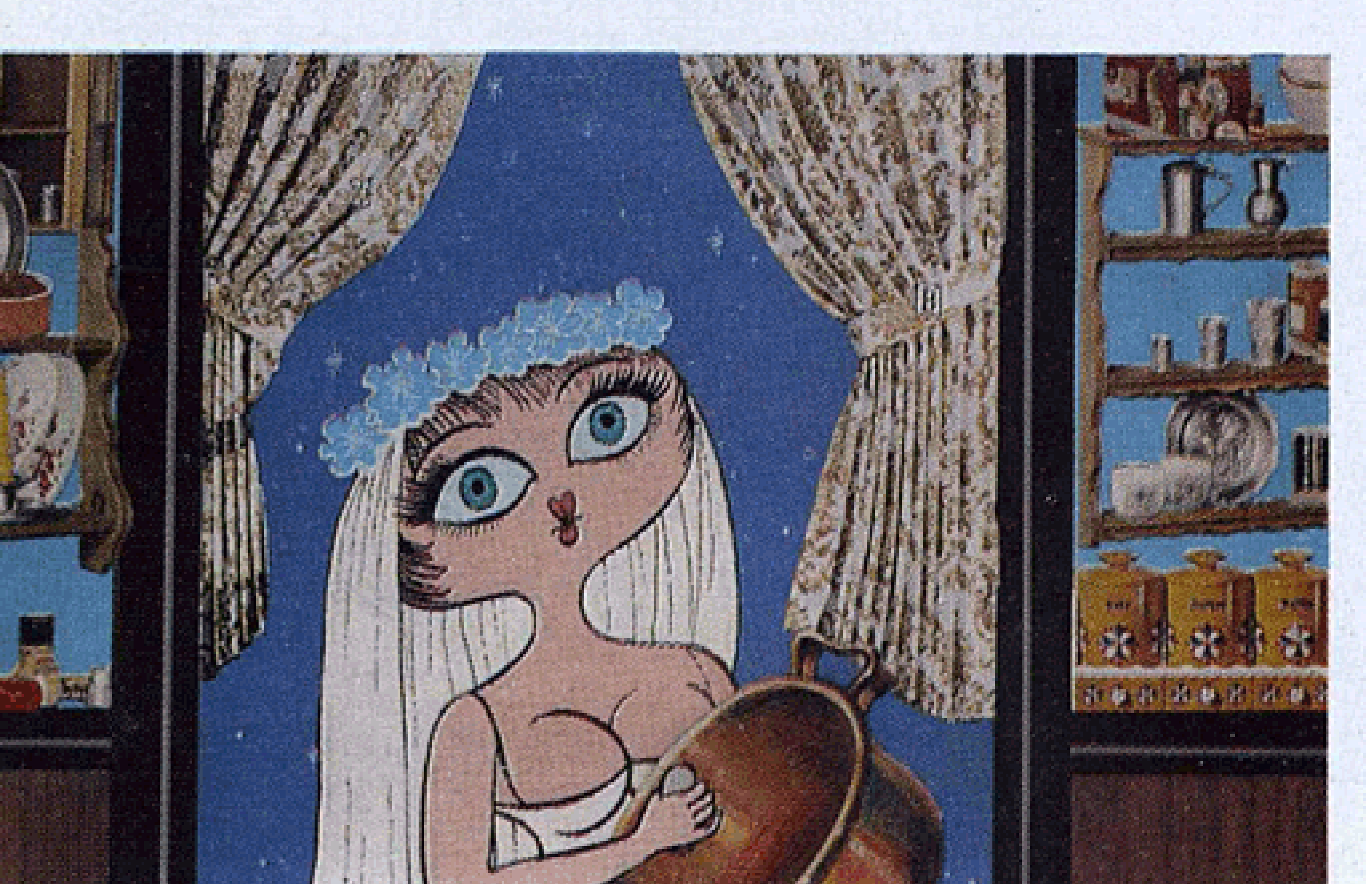




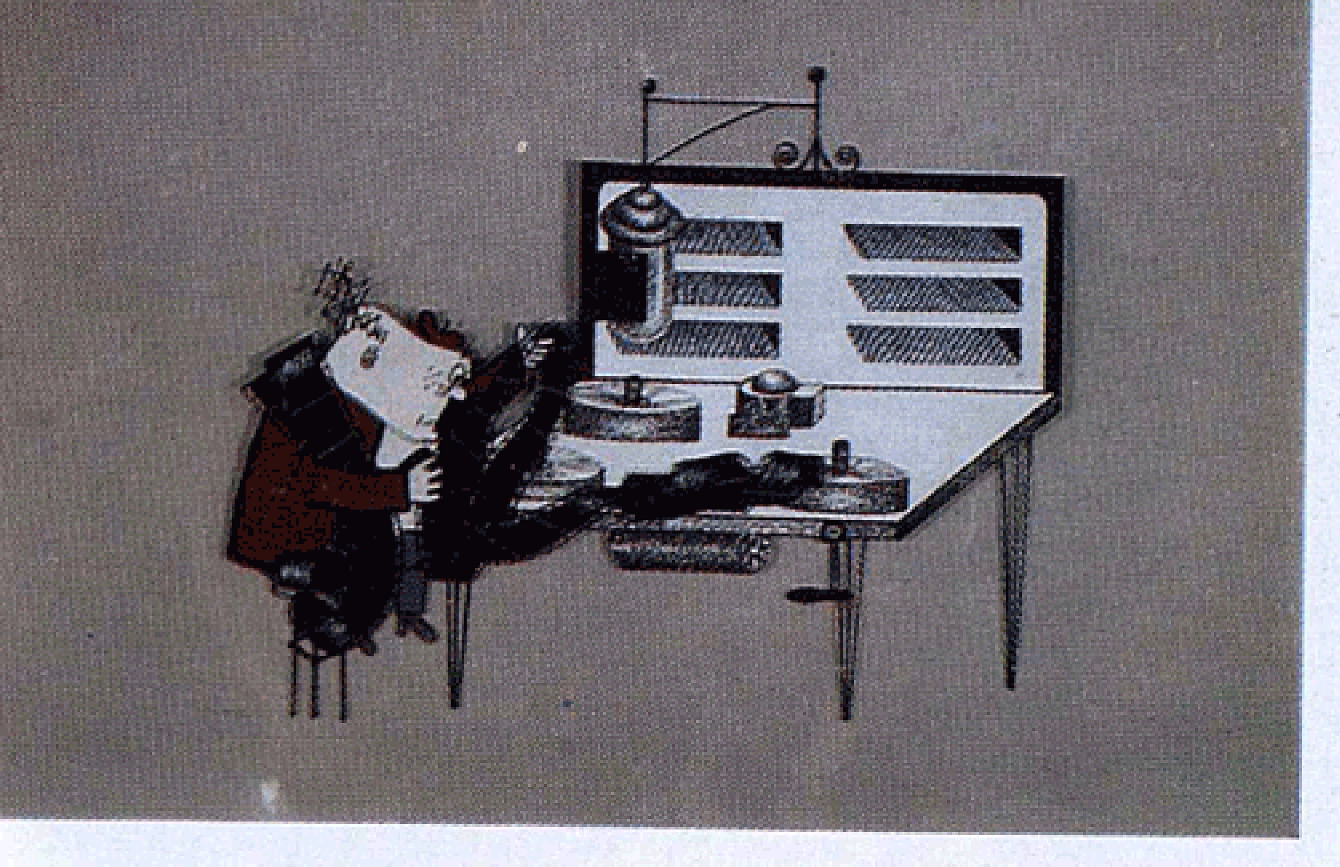
«Топтыжка».
Автор сценария и режиссер Ф. Хитрук.
Художник С. Алимов

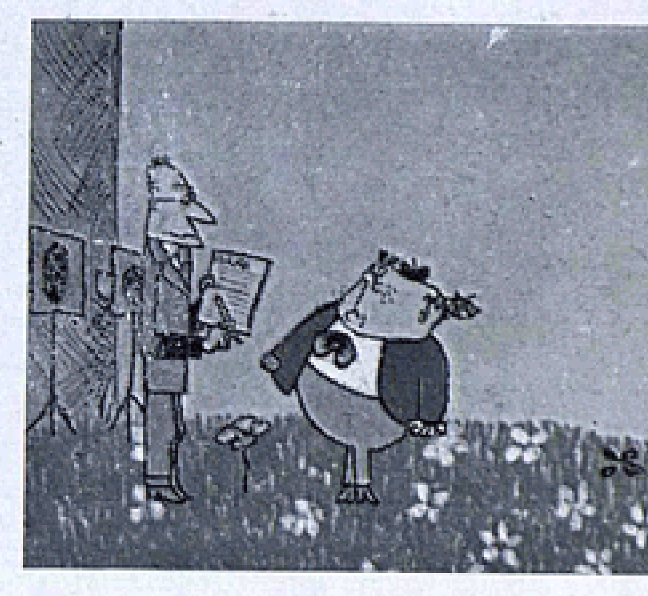


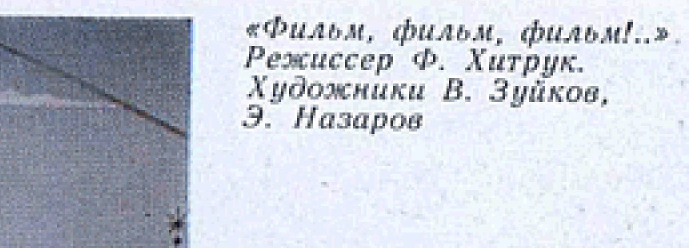
«История одного преступления».
Режиссер Ф. Хитрук.
Художник С. Алимов



«Дарю тебе звезду».
Автор сценария и режиссер Ф. Хитрук.
Художники В. Зуйков, Э. Назаров



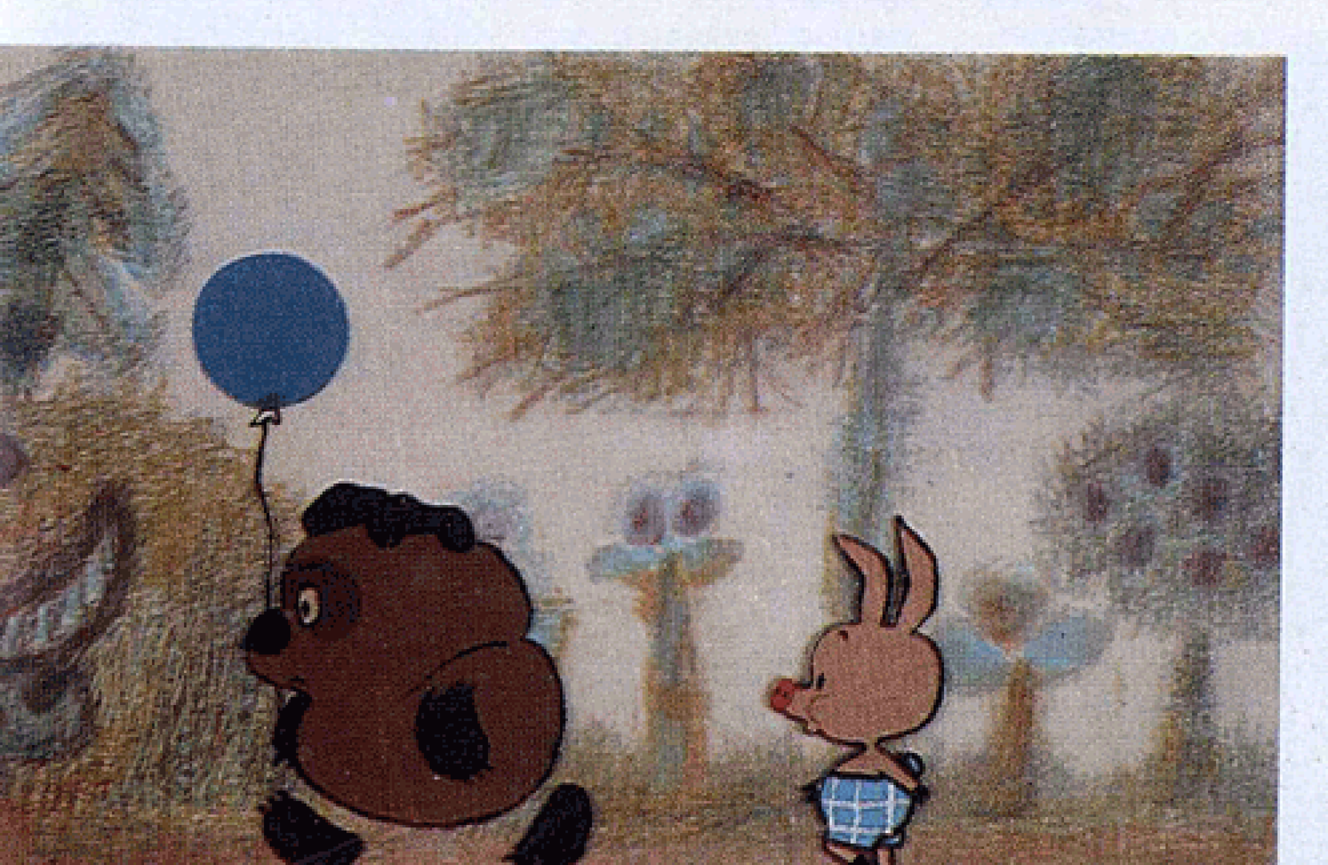




«Фильм, фильм, фильм!..».
Режиссер Ф. Хитрук.
Художники В. Зуйков,
Э. Назаров

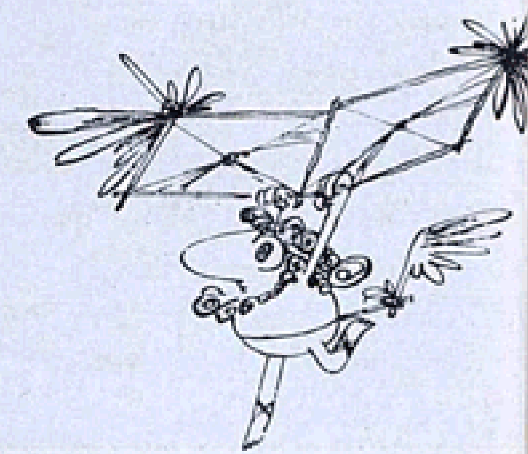


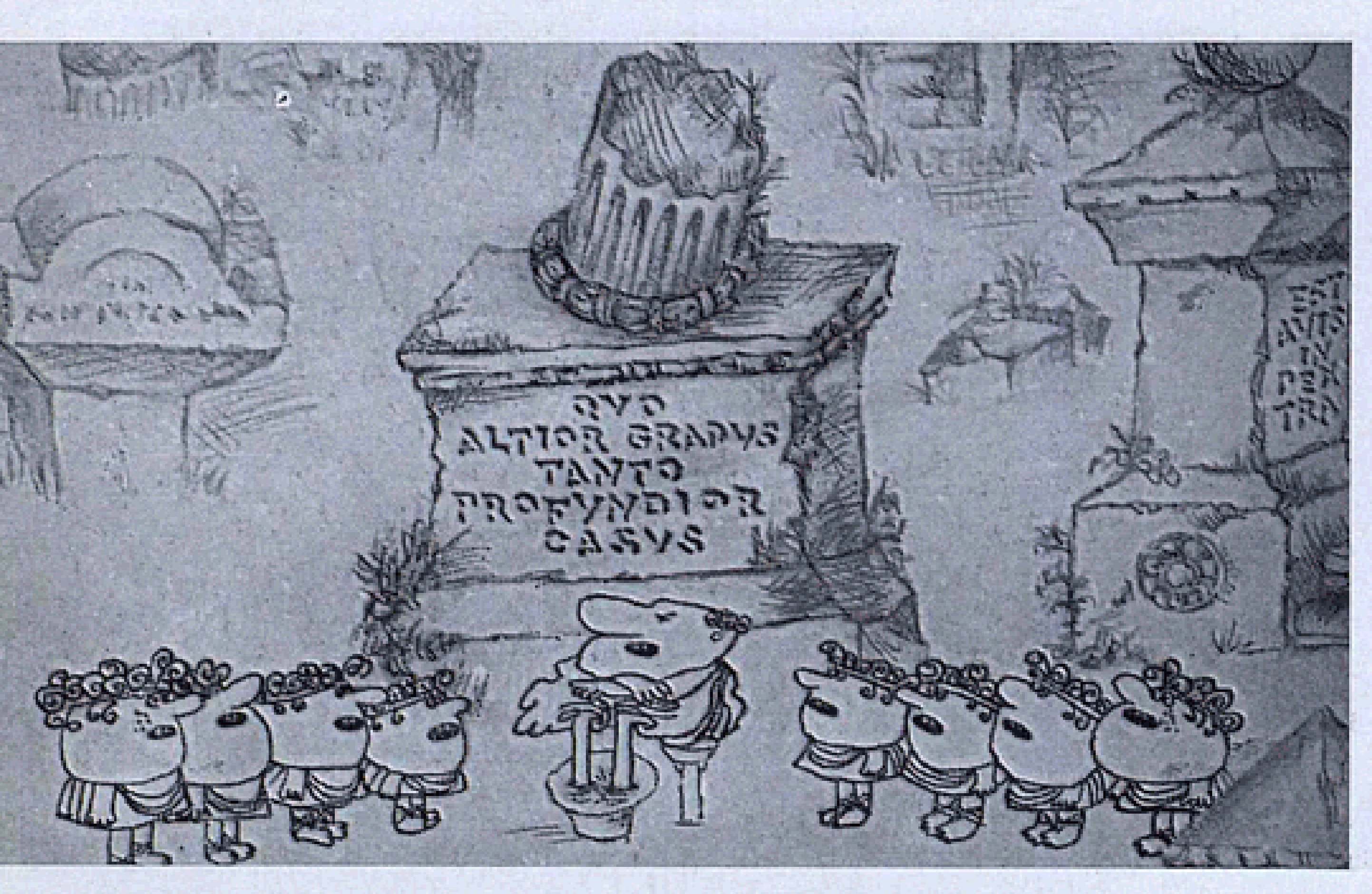
«Каникулы Бонифация».
Автор сценария и режиссер
Ф. Хитрук.
Художник С. Алимов



«Винни-Пух».
Режиссер Ф. Хитрук.
Художники В. Зуйков,
Э. Назаров







«Икар и мудрецы».
Автор сценария и режиссер
Ф. Хитрук.
Художники В. Зуйков,
Э. Назаров



«Остров».
Автор сценария и режиссер
Ф. Хитрук.
Художники В. Зуйков,
Э. Назаров